GÉNEROS CINEMATO-GRÁFICOS

UN VIAJE A TRAVÉS DEL CINE

Ninfa Watt, Juan Orellana, Mª Ángeles Almacellas

FUNDACIÓN GENERAL
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

APDIJ

POLITÉCNICA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

Ninfa Watt
Juan Orellana
Mª Ángeles Almacellas

GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

UN VIAJE A TRAVÉS DEL CINE

GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
UN VIAJE A TRAVÉS DEL CINE

Créditos

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación y otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Genéros cinematográficos
Un Viaje a Través del Cine
© Ninfa Watt, Juan Orellana, Mª Ángeles Almacellas, 2023
© UPM Press, 2023
Pastor 3
28003 Madrid
(España)

Primera edición: enero de 2023
ISBN: 978-84-18255-49-6

Diseño de portada: Diseño Gráfico. Rectorado. Universidad Politécnica de Madrid.
Composición y maquetación: BibliotecaOnline SL

Índice

Portada
Portadilla
Créditos

Preámbulo
- Los géneros cinematográficos
- Referencias bibliográficas y otras fuentes

El drama
- 1. Aproximación al género
- 2. Especializaciones del drama
- 3. El melodrama
- 4. Algunos elementos de la puesta en escena
- 5. Películas dramáticas en el cine español
- 6. Veinte títulos de referencia
- 7. Estudio de caso: Tú y yo, dos versiones y un mismo director: Leo McCarey, 1939 y 1957
  - 7.1. El director
  - 7.2. De qué va
  - 7.3. Estructura de la trama y disposición del melodrama
- Referencias bibliográficas y otras fuentes

Cine histórico
- 1. Aproximación al género
- 2. Características del género
- 3. Veinte títulos de referencia
- 4. Análisis de algunas películas

Referencias bibliográficas y otras fuentes

El cine cómico
1. Aproximación histórica
1.1. Charles Chaplin (1889-1977)
1.2. Buster Keaton (1895-1966)
1.3. Harold Lloyd (1893-1971)
1.4. El Gordo y el Flaco
1.5. Los hermanos Marx
1.6. El cine cómico español
2. Características del género
3. Veinte títulos de referencia
4. Estudio de caso. Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1936)
Referencias bibliográficas y otras fuentes

La comedia
1. Clarificación terminológica
2. Aproximación histórica
2.1. La comedia española
3. Características del género
4. Veinte títulos de referencia
5. Estudio de caso. Mujercitas (Greta Gerwig, 2019)
Referencias bibliográficas y otras fuentes

Cine de aventuras (y de acción)
1. Aproximación al género
2. Características del género
2.1. Elementos de guion
2.2. Elementos de la puesta en escena
3. Veinte títulos de referencia
4. Estudio de caso

4.1. Robin Hood (1938)
4.1.1. Directores
4.1.2. De qué va
4.1.3. Reparto
4.1.4. Estructura
4.1.5. La película
4.2. La Reina de África (EE.UU., 1951)
4.2.1. El director
4.2.2. De qué va
4.2.3. Reparto
4.2.4. Estructura
4.2.5. La película
Referencias bibliográficas y otras fuentes

El thriller
1. Aproximación al género
2. Especializaciones del thriller
2.1. Cine de gánsteres
2.2. Películas policíacas
2.3. Cine negro
3. Algunos elementos de la puesta en escena
4. Películas de suspense. El maestro Hitchcock
5. Estudio de un caso: Con la muerte en los talones (Alfred Hitchcock, 1959).
5.1. Reparto
5.2. De qué va
5.3. Estructura
5.4. La película
6. Thriller en el cine español
7. Veinte títulos de referencia
Referencias bibliográficas y otras fuentes

Cine bélico
- 1. Aproximación al género
- 2. Características del género
- 3. Veinte títulos de referencia
- 4. Análisis de una película: Hasta el último hombre
  - 4.1.Estructura y giros de guion
  - 4.2. Elementos simbólicos: los acantilados, la Biblia, la cuerda
  - 4.3. Premios
  - 4.4. Precisión histórica
- Referencias bibliográficas y otras fuentes

Cine de terror
- 1. Aproximación histórica
  - 1.1. El fantaterror español
- 2. Características del género
  - 2.1. Elementos de guion
  - 2.2. Elementos de puesta en escena
- 3. Veinte títulos de referencia
- 4. Estudio de caso. “La humanización del vampiro en el cine gótico. Del thanatos al eros”
- Referencias bibliográficas y otras fuentes

El wéstern
- 1. Aproximación histórica
- 2. Características del género
  - 2.1. Elementos de guion
  - 2.2. Elementos de puesta en escena
- 3. Veinte títulos de referencia
- 4. Estudio de caso. Centauros del desierto (John Ford, 1959).

4.1. Director
4.2. Reparto
4.3. De qué va
4.4. Estructura
4.5. La puesta en escena
4.6. La película
Referencias bibliográficas y otras fuentes

Cine musical
1. Aproximación al género
2. Películas musicales en el cine español
3. Características del cine musical
4. Veinte títulos de referencia
5. Análisis comparativo de dos musicales: Bailar en la oscuridad y La ciudad de las estrellas (La La Land)
5.1. Bailar en la Oscuridad, de Lars Von Trier (2000)
5.2 La ciudad de las estrellas (La La Land), de Damien Chazelle (2016)
Referencias bibliográficas y otras fuentes

Ciencia ficción
1. Clarificación terminológica
2. Aproximación histórica
2.1. El cine español de ciencia ficción
3. Características generales del género
4. Veinte títulos de referencia
5. Estudio de caso. Encuentros en la tercera fase (Steven Spielberg, 1977)
Referencias bibliográficas y otras fuentes

A Sebastián Vic Bellón
y a la APDIJ, que él preside
A la Fundación General de la UPM

PREÁMBULO

Los géneros cinematográficos

Toda película, como cualquier obra creativa, no es un mero objeto fabril, del que podrían realizarse copias exactas, sino que es única en la historia del cine. Como sucede con una creación literaria, el soporte de una película puede ser repetido hasta el infinito, pero la obra en sí es única y, como tal, debe ser analizada y juzgada. Pensemos, por ejemplo, en la obra inmortal del bachiller Fernando de Rojas (1465-1541), *La Celestina*. Desde que viera la luz en los albores del siglo XVI, se ha sucedido un sinnúmero de ediciones y también ha sido repetidamente llevada al cine y a la televisión, con más o menos fidelidad al texto original y con desigual acierto. Recordemos la versión de César Fernández Ardavín, de 1969, o aquella otra de Gerardo Vera, de 1996. Sin embargo, por muchas ediciones o adaptaciones que haya tenido, la obra de Rojas es única, como lo es la película *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), en cualquier formato con el que llegue a la pantalla.

Ahora bien, sin dejar de ser la obra de un autor, es decir, fruto del gusto y las tendencias de los cineastas que la han creado, toda obra cinematográfica está influida por la época y las circunstancias en la que ha sido concebida, y es también producto de una industria, con los condicionantes financieros que eso supone. Y del mismo modo que desde antiguo se procuró agrupar las narraciones literarias según una serie de características y rasgos compartidos, también las obras cinematográficas han sido objeto de clasificación a partir de elementos comunes de forma y contenido. Y así fue cómo surgieron los llamados *géneros cinematográficos*.

El *género* no es el único modo de taxonomía del cine (piénsese en la división por la duración —cortometrajes y largometrajes—; por la adecuación a la realidad —ficción, documental, docudrama—; cine mudo y sonoro; blanco y negro o color; de animación o de referente

real, etc.), pero la clasificación por géneros cinematográficos ha cobrado especial relevancia, sin duda por su eficacia práctica.

Para empezar, hay que tener en cuenta que el criterio para establecer un género es la expectativa que crea en el espectador. Cuando este entra en una sala de cine, ya sabe qué espacios o iconos, acciones o situaciones le cabe esperar de una película, por referencia al género en el que está catalogada. De una comedia espera que le haga reír o pasar un rato agradable; de una película de terror, experimentar miedo y sustos; de un melodrama, emocionarse hasta las lágrimas; o tal vez quiere sumergirse en mil aventuras que lo transporten a un país lejano o a un episodio de la historia.

Por otra parte, el *género* tiene una enorme importancia económica para la industria del cine. No se emplean los mismos recursos (decorados, atrezo, etc.) para filmar una película de gánsteres, como *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990), que un film bélico, como *Hasta el último hombre* (Mel Gibson, 2016). Pero si en un estudio de rodaje hay una cierta especialización, los mismos recursos se aprovechan y se amortizan y los costes de producción disminuyen.

Además, conocer los gustos de sus “clientes” y sus preferencias por un cierto género supone una información valiosísima para la productora, porque estará en condiciones de lanzar un producto llamado a tener éxito y, por tanto, a reportar beneficios. Aunque, en realidad, no es una tarea fácil, porque no se trata de una simple mímesis de rasgos, personajes e iconos, como bien advierte Robert McKee en su magnífico manual *El guion story*:

> La sofisticación genérica de los espectadores plantea al guionista un reto crítico: no solo debe satisfacer las expectativas del público o arriesgarse a confundirlos o decepcionarlos, sino que debe llevar sus deseos inconscientes hasta momentos nuevos e inesperados, o arriesgarse a aburrirlos. Ese doble truco resulta imposible sin poseer un conocimiento sobre los géneros que supere al del público (McKee, 2020, p. 108).

Eso significa que cada película de género reitera elementos —iconografía, atrezo, esquemas narrativos y tipos de diálogo, espacios y situaciones...— que le den carta de pertenencia a dicho género pero, al mismo tiempo, debe diferenciarse del resto, tener su propia originalidad.

Esa tensión entre repetición y diferenciación puede ser innovadora hasta el punto de dar origen a un subgénero o a un ciclo. Sin olvidar que la interacción entre los gustos del público y el tipo de películas que los productores realizan hace también que los géneros evolucionen según va cambiando la sociedad. Por todo lo cual, en cierto modo, la lista de géneros podría acabar siendo interminable y es muy difícil llegar a un acuerdo.

El profesor José María Caparrós consideraba como genuinamente tradicionales del Séptimo Arte los mismos once géneros que presentamos en este volumen. Pero, ni los géneros suelen darse en estado puro (los límites entre unos y otros son tan imprecisos que no pocas películas participan simultáneamente de más de un género), ni el punto de vista de los estudiosos del cine es unívoco, de tal manera que, como ya hemos apuntado, no hay un criterio unánime ni aun en cuáles son los géneros considerados clásicos.

O dicho de otro modo, con mucha frecuencia diversos géneros se superponen y se combinan entre sí, de tal forma que una misma película puede aparecer como perteneciente a diversos grupos. Un film de aventuras puede ser a la vez un drama o una comedia romántica, y desarrollarse, además, en un marco histórico concreto o relatar acciones de guerra. Podemos, pues, decir que hay películas claramente representativas de un género, pero muchas otras pueden ser clasificadas en más de uno, y otras más tal vez no pertenezcan a ninguno.

Pensemos, por ejemplo, en algunas películas emblemáticas de la historia del cine: *El señor de los anillos: el retorno del rey* (Peter Jackson, 2003) es drama, aventuras, acción, fantástico...; *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), drama, romance y cine bélico; *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), aventuras, drama, histórico. Por dar solo algunos ejemplos.

Aunque todos los intentos de establecer taxonomías cinematográficas puedan ser cuestionados, lo cierto es que resulta práctico y orientativo ordenar las películas por categorías. A fin de cuentas, como afirma McKee *"*[El público] se ha convertido en experto en género. Entra en cada una de las salas a ver una película cargado de un conjunto complejo de expectativas aprendidas a lo largo de toda una vida de ver películas*".* Y el público, no lo olvidemos, es el destinatario de toda

obra cinematográfica. Él es el auténtico protagonista, sin él no hay película.

Mientras en los manuales se sigue elucubrando sobre qué son exactamente los géneros cinematográficos y cuáles pueden considerarse canónicos, el espectador, cuando elige ir a ver *una del Oeste* o *de la Segunda Guerra Mundial,* o *una de terror,* o *una comedia romántica...*, no solo da sentido a los géneros, sino que, además, con sus preferencias, les otorga un número de orden en la categoría de los grupos.

Los géneros cinematográficos existen y son lo que son porque el público, el imaginario colectivo, con sus gustos y preferencias, así lo ha decidido.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

McKEE, M., *El guion story*, Barcelona, Alba Editorial, 19ª edición 2020.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook, 2009.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel, 2003.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros.,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

El drama

1

1. Aproximación al género

El drama es el género cuantitativamente más relevante del cine y, sin embargo, el más difícil de definir y delimitar. Podríamos intentar dar una definición de cine dramático como aquel que plantea un conflicto que surge en el entramado de relaciones entre dos o más personas, en un contexto realista y serio, en un tono más susceptible de provocar tristeza que sonrisas. Lo cual nos llevaría a considerar que el género dramático es transversal a toda la historia del cine, puesto que el cine se ha interesado siempre por los conflictos humanos y los conflictos sociales. Por tanto, intentar desarrollar una historia del drama sería prácticamente tanto como hablar de la historia del cine.

El sentido de "drama" es, efectivamente, muy amplio, ya que se refiere a cualesquiera experiencias de la vida real del ser humano que supongan un conflicto. Puede tratarse de un tema difícil de afrontar, como la muerte (*Hasta siempre, hijo mío,* Wang Xiaoshuai, 2019); la enfermedad o la discapacidad (*La historia de Marie Heurtin*, Jean-Pierre Améris, 2014); la pobreza (*Ladrón de bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948); conflictos amorosos o sexuales (*Un reino unido,* Amma Asante, 2016; *4 meses, 3 semanas, 2 días,* Cristian Mungiu, 2007); la experiencia de paternidad o maternidad (*Kramer contra Kramer,* Robert Benton, 1979; *La luz de mi vida*, Casey Affleck, 2019); la marginación (*Los miserables,* Ladj Ly, 2019); el carácter destructivo de las adicciones (*Fences,* Denzel Washington, 2016); una injusticia personal o social (*Slumdog Millionaire,* Danny Boyle y Loveleen Tandam, 2008; *Green Book*, Peter Farrelly, 2019). Puede estar inspirado en episodios de la historia, como, por ejemplo, el Holocausto (*El pianista,* Roman Polanski, 2002; *El hijo de Saúl,* László Nemes, 2015; *El último tren a Auschwitz,* Joseph

Vilsmaier y Dana Vávrováetc, 2006) o en conflictos humanos en un contexto de actualidad o de vida personal (*Drive my car,* Ryûsuke Hamaguchi, 2021; *Un héroe*, Asghar Farhadi, 2021; *Cadena perpetua,* Frank Darabont, 1994; *Candilejas*, Charles Chaplin, 1952).

El drama busca suscitar las emociones del espectador a través de los conflictos interiores de los personajes que se debaten en circunstancias complicadas, movidos por pasiones encendidas de atracción, de amor, de rechazo, incluso de odio, a veces en pugna con sus principios éticos. En definitiva, es un género que penetra en la realidad del ser humano, con sus virtudes y sus defectos, sus valores y sus miserias. Por ello, no es raro que de la historia pueda desprenderse una lección moralizante. En cualquier caso, aun sin una moraleja específica, un drama humano bien planteado siempre tiene carácter ejemplarizante, por cuanto el espectador puede hacerse cargo de las consecuencias de adoptar ciertas actitudes en la vida.

Jocker (Todd Phillips, 2019) es una película dura y pesimista sin ninguna concesión a la luz o la esperanza, cuya trama no desemboca en ninguna lección moral concreta. Sin embargo, la historia de Arthur Fleck hasta convertirse en el personaje terrible de Jocker encierra una seria admonición sobre nuestra sociedad actual, con un sinnúmero de “miserables de la tierra”, pobres parias condenados a vivir y morir sin haber tenido ni una sola oportunidad. En la película *Jocker,* la actitud de indiferencia de la sociedad ante el mal ajeno, su ausencia de compasión y de compromiso, acaba provocando que el marginado se revuelva con una actitud violenta y destructiva. El personaje es culpable de sus actos asesinos, pero eso no excluye la responsabilidad colectiva que lo empujó a la perversidad. Una sabia lección de vida: el mismo egoísmo de una sociedad que ignora a los más desvalidos, acaba volviéndose sobre ella para herirla de muerte. Da que pensar.

2. Especializaciones del drama

Realmente, las características del género dramático que acabamos de nombrar son tan amplias que podrían abarcar también no pocas películas pertenecientes a otros géneros cinematográficos.

No es tarea fácil delimitar o aclarar esa ambigüedad, porque, en realidad, el drama suele permear muchas obras de otros géneros cinematográficos, por lo cual resulta muy difícil acotar de forma rotunda. Por otra parte, para intentar poner un cierto orden en un género tan amplio y diverso, se ha querido dividir en una serie de subgéneros, lo cual acaba creando una nueva y tal vez mayor confusión. *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, (1975) o *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993) o *La Pasión* de Mel Gibson (2004) ¿son exclusivamente películas históricas puesto que su acción se desarrolla en un pasado minuciosa y fielmente recreado —el siglo XVIII y la "Guerra de los siete años", el Holocausto y el siglo I de nuestra era—, o bien pertenecen al género dramático, por el conflicto humano que plantean? ¿Forman parte de un género cinematográfico —histórico o dramático— o bien habría que considerarlas un subgénero histórico del drama?

Es evidente que la adscripción a un determinado género o subgénero es aproximativo, pero no es una cuestión cerrada. *Barry Lyndon* es dramática y es histórica, pero, sobre todo, es la biografía de un fracasado, narrada con un impresionante dominio del lenguaje cinematográfico. Es una gran película y eso es lo que importa. De tal manera que hacer mención de los subgéneros del drama tiene, sin duda, un valor orientativo, pero no tajante y, menos aún, excluyente.

José Luis Sánchez Noriega ofrece un completo esquema de la "tipología de textos fílmicos" (Sánchez Noriega, 2018, p. 100-101), en el que las ramificaciones del "drama" se despliegan en toda su complejidad. Es un cuadro que resulta muy útil para tener una visión completa de la división en géneros y subgéneros. Aunque hay que tener en cuenta que el criterio no es unánime y otros estudiosos plantean listas distintas.

En todo caso, nosotros vamos a limitarnos, a título de ejemplo, a nombrar algunos de los más utilizados, además del **drama histórico**, al que ya nos hemos referido a propósito de las películas anteriormente nombradas:

El drama social, que supone una mirada realista y crítica sobre las estructuras de la vida en sociedad. *Yo, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) es una denuncia del sistema social inglés, concretado en unos funcionarios que tratan a los ciudadanos como si fueran meros

objetos incómodos a los que se les niegan los derechos más elementales. Pero tiene validez universal, porque muestra las terribles consecuencias de considerar a los seres humanos como meras piezas útiles en un engranaje, que se convierten en objetos de desecho cuando dejan de ser rentables en el mero nivel de la utilidad práctica.

El drama mundano, que sitúa los conflictos pasionales en ámbitos sociales acomodados, tanto material como culturalmente. El protagonista de *Todo el dinero del mundo* (Ridley Scott, 2017), el magnate del petróleo John Paul Getty, estaba considerado el hombre más rico del mundo. La película es la crónica del secuestro de su nieto Paul Getty III, de dieciséis años, por el que la mafia calabresa pidió un altísimo rescate.

Sin embargo, al hilo de los acontecimientos, Ridley Scott dibuja con unos pocos trazos gruesos, pero muy certeros, un esbozo de lo que implica el personaje de John Paul Getty, el paradigma del avaro. Para Getty, el valor supremo indiscutible era el dinero, vivía exclusivamente para atesorarlo y no estaba dispuesto a que nada ni nadie le costara un céntimo. Estaba vacío de afectos, sin amigos ni familia. Solo con los movimientos de cámara, con unos contrapicados estremecedores, Scott consigue mostrar plásticamente la terrible soledad del protagonista: en el momento más trascendente de la vida de un ser humano, el instante del último aliento, cuando dinero y posesiones pasan a no significar absolutamente nada, el hombre más rico del mundo se tambalea angustiado por los salones de su mansión, bañado en un sudor de muerte, intentando inútilmente pedir ayuda. Su voz se pierde en el vacío y la soledad.

El drama psicológico, que se centra en los conflictos internos de los personajes. Un buen ejemplo sería la película de Rosalind Ross *El milagro del padre Stu* (2022). Stuart Long, un alocado boxeador amateur, que sueña con triunfar en Hollywood, se enamora perdidamente de Carmen y hace lo indecible para que ella le haga caso, hasta hacerse cristiano.

Pero cuando la chica responde a sus sentimientos y parece que la pareja tiene un futuro de felicidad, Stu percibe en lo más profundo de su corazón que Dios lo llama al sacerdocio. Y se le plantea el

gran conflicto: si su amor por ella es sincero, debe ser coherente con su actitud de hombre bautizado, lo cual significa que ha de seguir la llamada de Dios. Si rechaza lo que el Señor le pide, no estaría a la altura de lo que ha ofrecido a Carmen, un amor auténtico y veraz. Además, en el fondo de sí mismo, se plantea la elección entre seguir la voz que le llama al sacerdocio y el sentimiento que lo inclina a crear una familia con la mujer amada.

3. El melodrama

Aunque etimológicamente el término *melodrama*, del gr. μέλος *mélos* 'canto con acompañamiento de música' y δρᾶμα *drâma* 'drama', significa 'un drama acompañado de música', en su acepción moderna, hace referencia a una narración sentimental, con amores sacudidos por presiones del entorno o por la fuerza adversa del destino. Más que un subgénero, es una forma del drama, o, más exactamente, es el drama en su pura esencia, en el que el ser humano aparece como víctima de alguna adversidad a la que debe sobreponerse con esfuerzo y decisión.

¿Por qué *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) se ha convertido en un icono de la historia del cine?, ¿solo por ser una obra maestra en la realización, en el guion y en las interpretaciones? En el nivel de la trama argumental, la historia de un triángulo amoroso podría haber sido algo fútil, de cualquier modo que terminara, cualquiera que fuera la opción final. Lo que hace que la historia del conflicto de los amantes Rick e Ilsa se haya convertido en un clásico, es decir, conserve total validez y plena actualidad, es que los protagonistas son capaces de conservar su libertad interior y su sentido ético, a pesar de la fuerza arrolladora de su pasión de amor.

El contexto de la historia es el peligro en el que está toda la civilización de Occidente. Es la época del nazismo, cuando se están conculcando los derechos humanos más elementales, el primero de los cuales es el derecho a la vida y a la libertad. En circunstancias tan graves, los intereses personales pasan a un segundo plano, porque hay que salvar a la humanidad. Es el momento de los héroes.

Rick le propone un sacrificio a su amada, muy duro, pero lleno de sentido. Un sacrificio, rectamente entendido, supone renunciar a algo que se nos presenta como valioso o apetecible, por un bien superior. Rick le dice que ella debe ir con su marido porque el mundo lo necesita y ella forma parte de ese proyecto. En el fondo de sus corazones, ellos dos permanecerán siempre unidos, pero ahora es tiempo de optar de forma incondicional, aunque muy dolorosa, por los grandes valores —fidelidad, generosidad, solidaridad, nobleza, patriotismo…— por encima de los sentimientos y las pasiones.

Desde los inicios de la industria del cine, muchos cineastas han rodado melodramas de grandísima calidad, como Cecil B. DeMille (*La marca del fuego,* 1915); David Wark Griffith (*Intolerancia*, 1916); Frank Borzage (*El séptimo cielo*, 1927); Henry King (*La canción de Bernadette,* 1943); John M. Sthal (*Que el cielo la juzgue*, 1945); Douglas Sirk (*Imitación a la vida*, 1955); *Como un torrente* (Vicente Minnelli, 1958); Nicholas Ray (*Rebelde sin causa,* 1955), por citar solo algunos ejemplos.

4. Algunos elementos de la puesta en escena

La característica principal del melodrama es la función preponderante de los sentimientos en la línea argumental así como la utilización de recursos cinematográficos para suscitar la complicidad del espectador en el desarrollo de la historia, lo cual implica provocar sus emociones y hacerle vibrar con el conflicto de los personajes. Esto exige un pulso muy firme por parte del cineasta para no caer en la exageración y evitar que los personajes pierdan su carga humana y se conviertan en meras caricaturas y que las situaciones se vacíen de hondura y solo funcionen por acumulación. Porque, en tal caso, el drama degeneraría en el llamado estilo “culebrón”, un relato lacrimógeno y, a menudo, inverosímil de tan excesivo.

En las películas del género drama, la música cumple una importantísima función para ayudar a los espectadores a penetrar en la forma en que el conflicto va avanzando y a captar los sentimientos de los personajes. Hay algunas bandas sonoras con tal

fuerza narrativa que no solo dotan de energía y expresividad a la trama argumental, sino que, incluso ya separadas de las obras cinematográficas para las que se crearon, siguen suscitando las mismas emociones. Es como si, de algún modo, perpetuaran en la memoria colectiva algunas de las escenas más relevantes o emblemáticas de la película.

Recordemos, por ejemplo, la música de Ennio Morricone para *La misión* (Roland Joffé, 1986), de James Horner para *Titanic* (James Cameron, 1997), y de Nicola Piovani para *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997). Fueron escritas con una finalidad dramática dentro del contexto de la narrativa fílmica de una película concreta, pero actualmente, cuando la obra musical suena de forma independiente, es a ella a quien le corresponde el protagonismo, mientras que la película para la que fue creada ha pasado a ser evocada por la música.

Del mismo modo es importante la fotografía, evidentemente para dar realismo y credibilidad a la historia, pero también, como sucede con la música, para provocar emociones en el espectador que le hagan participar dinámicamente de las vicisitudes de los personajes. En *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), el blanco y negro sombrío de la película contribuye a crear la atmósfera de sordidez y crueldad de las miles de vejaciones y asesinatos que se están cometiendo. Inesperadamente, mezclada entre la multitud de víctimas que avanzan como ganado conducido por sus verdugos, aparece una niña con un abrigo rojo. Esa gota de color impacta con fuerza en la retina del espectador, que queda desconcertado y profundamente conmovido. Ese rojo es la sangre derramada de un pueblo masacrado, es el icono de la inocencia aplastada por la brutalidad. No se sabe nada más de la niña hasta que, hacia el final de la película, en una oscura y macabra pila de muertos, destaca de nuevo el abrigo rojo. No hay necesidad de explicaciones ni palabras, solo la fotografía es suficiente para transmitir el mensaje de horror.

En 2018, el cineasta polaco Pawel Pawlikowski dio a luz la magnífica película *Cold War*, que giraba en torno al amor imposible de un músico y una hermosa cantante, entre la Polonia estalinista y el París bohemio, durante la Guerra Fría. Desde el principio, el espectador queda hipnotizado por la belleza visual, con una

fotografía en blanco y negro que sugiere más que muestra, con tonalidades gris oscuro para las escenas polacas, y más suaves y nebulosas para la sala bohemia parisina. Bajo una trama tan poco original como un amor imposible, palpita el sufrimiento resignado y amargo de un pueblo oprimido al que se ha privado de libertad y al que se le quiere hurtar hasta la dignidad. Es, en sí misma, una historia sombría, sin ninguna nota de color. La fotografía, por sí sola, transmite esa atmósfera opresiva.

También la música tiene en *Cold War* un carácter denso de significado. El jazz, que suena quejumbroso y perturbador, es el grito de la libertad herida, es una música que rechaza las leyes y las normas rígidas e injustas, que se rebela contra la opresión asfixiante que pretende ahogar toda iniciativa personal. Es lamento y reivindicación.

Junto a Joanna Kulig y Tomasz Kot, los dos extraordinarios actores principales, la fotografía y la música cobran protagonismo para convertir un melodrama antiguo —tan banal y tan humano como un amor imposible— en una auténtica obra de arte plena de simbolismo. Toda la película, de principio a fin es visualmente hermosa, pero algunas escenas, envueltas en una música espléndida, estremecen y conmueven hasta dejar sin aliento.

5. Películas dramáticas en el cine español

El cultivo del film dramático ha estado siempre presente en el panorama del cine español, de la mano de grandes cineastas. Sería prácticamente imposible detenernos en cada uno de ellos, pero no podemos dejar de nombrar algunas de las películas dramáticas, que son auténticas joyas cinematográficas. Ya en 1930, Florián Rey rodó *La aldea Maldita,* un drama rural que se considera una de las obras cumbre del cine mudo español. En 1942, él mismo haría un remake en versión sonora que, a su vez, figura en las listas de grandes películas españolas. Siguiendo las nóminas de las consideradas mejores películas españolas, destacamos una serie de películas dramáticas, hasta 1975: *Vida en sombras* (1949), de Lorenzo Llobet Gracia; *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde; *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti; *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle*

Mayor (1955) de Javier Bardem; dos dramas inspirados en Benito Pérez Galdós, de Luis Buñuel, *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970); *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, adaptación de la novela de Miguel de Unamuno; *El mundo sigue* (1965) del prolífico Fernando Fernán Gómez; *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino; *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice; *Furtivos* (1975), de José Luis Borau.

Desde 1975 hasta nuestros días, el género dramático ha seguido brillando en el cine español, con, por ejemplo, *Cría Cuervos* (1976), de Carlos Saura; *El sur* (1983), de Víctor Erice; la excelente adaptación cinematográfica de una novela de Miguel Delibes, *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus; *Alas de mariposa* (1991), de Juanma Bajo Ulloa; *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda; *Solas* (1999), de Benito Zambrano; *Mi vida sin mí* (2003) de Isabel Coixet; *Te doy mis ojos* (2003), de Icíar Bollaín; *Cinco lobitos* (2022) de Alauda Ruiz de Azua; *Alcarràs* (2022), de Carla Simón.

Es solo una muestra para destacar cómo el cine español, no siempre suficientemente valorado por el público, no ha dejado nunca de ofrecernos grandes obras.

6. Veinte títulos de referencia

1. Lo que el viento se llevó (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939)

2. Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

3. Candilejas (Charles Chaplin, 1952)

4. Cumbres borrascosas (William Wyler, 1939)

5. Eva al desnudo (Joseph L. Mankiewicz, 1950)

6. Los santos inocentes (Mario Camus, 1958)

7. Volver a empezar (José Luis Garci, 1982)

8. Imitación a la vida (Douglas Sirk, 1959)

9. Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

10. Salvar al soldado Ryan (Steven Spielberg, 1998)

11. La vida es bella (Roberto Benigni, 1997)

12. En busca de la felicidad (Gabriele Muccino, 2006)

13. *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008)
14. *Titanic* (James Cameron, 1997)
15. *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006)
16. *¡Qué verde era mi valle!* (John Ford, 1941)
17. *Cadena perpetua* (Frank Darabont, 1994)
18. *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001)
19. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)
20. *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)

7. Estudio de caso: *Tú y yo*, dos versiones y un mismo director: Leo McCarey, 1939 y 1957

7.1. El director

Leo McCarey (1898-1969), director de cine y guionista estadounidense, fue el primer director que obtuvo en sus categorías principales tres premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. En la 17.ª edición de los Premios Óscar, su película *Going my way* (Siguiendo mi camino) recibió el Óscar a Mejor director, Mejor argumento y Mejor guion, además de otros cuatro premios: Mejor actor (Bing Crosby), Mejor actor de reparto (Barry Fitzgerald), Mejor canción original (*Swingin on a Star*, compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke, e interpretada por Bing Crosby). Unos años antes, en 1938, había también ganado el Óscar a Mejor director por *The Awful Truth* (La pícara puritana).

Entre 1923 y 1929, dirigió algunos cortos de la pareja cómica formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y el Flaco), pero a partir de 1929 se pasó definitivamente a los largometrajes. Entre su numerosa filmografía, no pueden dejar de citarse algunos títulos especialmente emblemáticos, como *Torero a la fuerza* (1932), *Sopa de ganso* (1933), la obra maestra de los hermanos Marx, *Nobleza obliga* (1935), *Tú y yo* (1939), *Las campanas de santa María* (1945), o la ya citada *La pícara puritana* (1937), que sería la primera

comedia importante de Cary Grant, quien trabajaría en otras tres ocasiones a las órdenes de McCarey, en *Mi mujer favorita* (1940), con Irene Dunne; *Hubo una luna de miel* (1942), con Ginger Rogers; y el remake *Tú y yo* (1957), con Deborah Kerr.

Leo McCarey es uno de los grandes cineastas de la historia del cine, un auténtico maestro en el arte de capturar y transmitir las emociones. Conoce perfectamente en qué momento el espectador va a conmoverse y sabe dosificar esos momentos intensos para no caer en una caricatura ni en un sentimentalismo lacrimógeno.

En 1939, rodó la película *Tú y yo* (*Love Affair* era el título original), con Irene Dunne y Charles Boyer en los papeles protagonistas. Es una obra maestra de su tiempo, de esa época en la que la industria del cine todavía ofrecía unos recursos limitados en comparación con lo que vendría pocos años después y a lo que el mismo McCarey, cuyos inicios estaban en el cine mudo, supo seguir adaptándose sin dejar de ser en ningún momento un maestro del arte del cine.

Es una obra tan extraordinaria, que ha resistido sin dificultad el paso del tiempo. Toda ella respira modernidad. Lo importante en el cine de McCarey es la unidad forma-contenido, cómo su cámara es capaz de explorar el corazón de sus personajes. Y esta simbiosis entre imágenes y sentimientos tiene tal autenticidad que no puede envejecer.

En 1957, el mismo cineasta realizó un remake buenísimo de su propia película, *An Affair to Remember*, que en España conservó el mismo título de la primera versión, *Tú y yo*, en este caso protagonizado por Cary Grant y Deborah Kerr. Mantuvo prácticamente el mismo guion, pero dieciocho años más tarde tenía otros medios a su alcance y pudo rodar en cinemascope y color. La segunda versión, con ciertas escenas notablemente más largas y con algunos diálogos añadidos, tiene una duración de unos treinta minutos más que la primera. Sin embargo, cuenta lo mismo. Si fuera al revés, si la película más larga hubiera sido la de 1939, podríamos pensar que McCarey se esforzó en la siguiente en sintetizar o en eliminar lo superfluo, pero tratándose de la segunda, parece que ha sido algo buscado como una nueva aportación estética.

¿Qué versión es mejor, la de 1939 en blanco y negro o la de 1957 en color? Una opinión subjetiva, el gusto personal para inclinarse

por una u otra, no constituye un argumento de calidad, sino que haría falta un riguroso estudio comparativo entre ambas versiones para, tal vez, llegar a concluir que una de ellas pudiera ser objetivamente considerada superior a la otra, o bien finalmente harían tablas.

En todo caso, nosotros nos limitaremos a observar en paralelo algunos rasgos y ciertas escenas de ambas películas, para descubrir las características propias del género melodramático y para observar con qué maestría Leo McCarey llevó al cine la misma historia en dos ocasiones, en tiempos distintos y con medios técnicos distintos.

7.2. De qué va

Un elegante playboy (Michel Marnet en la primera versión, Nickie Ferrante en la segunda) y una bella cantante de un club nocturno (Terry Mckay en ambas películas) se conocen a bordo de un lujoso transatlántico que se dirige a Nueva York. Ella es la amante de un magnate y él está comprometido con una rica heredera. Pero, inesperadamente, entre esas dos personas de vida superficial y frívola, surge un sentimiento de auténtico amor. Antes de llegar a puerto y abandonar el barco, se comprometen a romper con sus compromisos actuales y buscarse un trabajo. Se marcan un plazo de seis meses y se dan cita en el piso 102 del Empire State Building para volver a encontrarse y emprender una nueva vida, juntos para siempre. Pero un trágico accidente le impide a Terry acudir a la cita, con lo cual todos sus planes quedan frustrados.

7.3. Estructura de la trama y disposición del melodrama

La historia está dividida en dos partes, delimitadas por el episodio de la escala del barco, en la primera versión en Porto Santo de Madeira, y en la de 1957 en un pueblo costero francés. Este espacio central, de aproximadamente la misma duración en ambas películas, constituye un giro de guion de crucial importancia para el planteamiento de la narración, porque marca una inflexión decisiva para el desarrollo de los sentimientos de los personajes.

En la primera parte, se presentan los dos protagonistas. Primero él, Michel Marnet o Nickie Ferrante (según la primera o la segunda versión), famoso por ser un mujeriego conquistador. Después ella, Terry Mckay, mujer hermosa e inteligente, con un gran sentido del humor, que de cantante de cabaret ha pasado a ser la amante de un hombre rico, aunque no haya alcanzado la meta de casarse con él. No es feliz, pero tiene todos los lujos y comodidades que podría desear.

Entre esos dos seres surge de inmediato una atracción mutua, que él intenta convertir en una agradable aventura durante los nueves días de singladura. “¿Existe alguna razón que nos impida pasarlo en grande?”, le pregunta a Terry. A lo que ella responde señalando una fotografía de su amante. De todos modos, no dejan de estar juntos durante el viaje y continúan con sus sabrosos diálogos, más o menos insinuantes.

Esta parte de la película podría considerarse una comedia romántica. Lo que hay entre ellos es un mero coqueteo y lo previsible es que, en cuanto arriben a puerto, cada uno se vaya con su respectiva pareja. Lo único que le cabe esperar al espectador es saber qué va a pasar durante los días de navegación, si finalmente Terry va a sucumbir a los encantos del galán o va a mantenerse fiel al hombre que la espera en Nueva York.

Viene después el episodio de la escala. Son solo cuatro horas, pero McCarey le dedica casi el mismo metraje que a toda la primera parte, lo cual denota su importancia en el desarrollo de la trama. Llegan a casa de June, la abuela de él, y todo cambia súbitamente en su interior. Terry, habituada al lujo, a las ropas caras y a la vida mundana, se siente invadida por una sensación hasta entonces desconocida, un sentimiento casi reverencial que le hace hablar en voz baja. Es como si de momento hubiera cobrado conciencia de que todo lo que tiene y por lo que se ha esforzado es nada frente a la auténtica verdad de sí misma. Al mismo tiempo, descubre la faceta más humana de ese hombre frívolo, que le explica, con verdadera devoción, la historia de amor y fidelidad de sus abuelos y que muestra una ternura indecible con esa anciana que lo adora.

Los dos personajes que conocíamos proyectados hacia el exterior, solo ocupados en disfrutar de los placeres de la vida, han empezado

a experimentar en su interior una emoción hasta entonces desconocida. El espectador lo percibe perfectamente sin necesidad de palabras, porque McCarey lleva la cámara muy cerca de sus rostros, hasta penetrar en su corazón. Lo que era mera atracción se ha convertido en un sentimiento de amor muy profundo.

Paradójicamente, en ese instante, la comedia romántica empieza a teñirse de melodrama, porque en ellos el descubrimiento del amor no supone una sensación jubilosa, sino una situación muy grave que les exige tomar una decisión inevitablemente dura y muy difícil, sea cual sea. Para poder seguir con la vida cómoda de lujos y abundancia, tendrían que renunciar a su amor, y su encuentro no sería más que el recuerdo de una extraña aventura durante un viaje.

Entonces, en el interior de la capilla de la casa, tiene lugar una de las escenas más intensas de la película. El cinemascope y el color le van a permitir a McCarey tomas más amplias de los dos personajes que incluyan incluso la imagen de la Virgen, pero la belleza que consigue en la versión de 1939 es difícilmente igualable.

En la primera película, empieza con un contraplano de Kerry, de pie ante el altar. Delante de ella, una luz oblicua entra por la ventana. Se percibe que ella está teniendo una experiencia religiosa, que el amor sincero que ha brotado en su interior tiene carácter purificador, está limpiando su pasado. Michel se sitúa en silencio a su lado y la cámara pasa del contraplano de los dos a un plano de la imagen de la Virgen frente a ellos. Una música muy suave impregna de delicadeza ese momento decisivo para ellos. Ambos se arrodillan con reverencia y un primer plano de cada uno de ellos nos desvela su intimidad. Es un momento trascendental en sus vidas y están sobrecogidos.

En el diálogo posterior de Terry con la abuela, se introduce un cambio muy curioso. En la película de 1939, dirigiéndose a la chica, Janou le explica con humor: “Pensaba vivir hasta los setenta y cinco años y ya tengo setenta y siete. Así que, si por el momento no me muero, tengo que pensar en ahorrar lo que pueda”. La frase es casi exacta en la versión posterior, pero cambia el número de años: “Había calculado vivir hasta los ochenta y ya he cumplido ochenta y dos, y si no me he de morir, debo ir ahorrando un poco para la vejez”. En los años transcurridos entre una y otra versión de la película, la expectativas

de vida han cambiado y, en consecuencia, el diálogo ha sido retocado.

A pesar de que el remake de 1957 es muy próximo al original, y de que la música, la decoración, la interpretación, el vestuario son igualmente maravillosos, cada una obedece a las características de su tiempo. Ambas películas cuentan con una fotografía bellísima, una con unos tonos grises, blancos y negros impresionantes, la otra en un color más hermoso si cabe.

Ya de regreso al barco, antes de llegar a Nueva York, deben poner orden en sus ideas para tomar la decisión acertada. McCarey nos ofrece otra escena magnífica en la versión en blanco y negro, difícilmente superable, por su estética y por su carácter simbólico. Ambos entran en el camarote de Terry. La fotografía, entre luces y sombras, es conmovedora de tan hermosa. Los dos amantes se cogen de las manos. La cámara asciende lentamente desde las manos entrelazadas hasta el beso, detrás de la puerta entreabierta. Ella dice asustada: "Vamos hacia la tormenta, Michel", él asiente con un gesto y se va, mientras sobre la imagen de ella se sobreponen las aguas procelosas de un mar revuelto. En el remake, su estado de ánimo y sus dudas son más explícitos en palabras, pero el final es el mismo, se despiden y cierran la puerta.

Esa puerta cerrada tiene un hondo significado. Hace solo unas horas, los dos personajes eran un gigoló y una mantenida, que barajaban la posibilidad de pasárselo en grande y de que todo el barco fuera champán rosado. Pero ahora son un hombre y una mujer nuevos, redimidos de su pasado por un amor sólido, auténtico. No deben dejarse llevar de los impulsos —que sin duda los lanzarían a uno en los brazos del otro—, sino que han de reflexionar con calma porque, ciertamente, están en plena tormenta, aunque, como dice Nick, "lo importante es que ellos han cambiado el rumbo".

Es tiempo de tomar resoluciones y hacer proyectos bien calibrados, porque el futuro es muy incierto: "No he trabajado en toda mi vida", confiesa él, "nunca he hecho nada práctico". Y Terry añade en su reflexión: "Me gustan mucho las cosas caras, las pieles, los brillantes y esas cosas. Esa es la vida a la que estamos acostumbrados". Y como envuelta en dudas, se lamenta: "El invierno debe de ser muy duro para

los que no tienen cálidos recuerdos. Nos hemos perdido la primavera". "Sí —responde él—, probablemente esta es mi última oportunidad".

Como curiosidad, cabe decir que en la versión original, en el diálogo que tienen los dos enamorados en esa noche de insomnio a punto de llegar al final de la travesía, pronuncian una frase que se ha hecho célebre en el lenguaje común: "Es curioso, lo que más nos gusta o es ilegal, o es inmoral, o engorda".

La comedia romántica del principio, que derivó en un melodrama ligero en casa de la abuela, ha ido convirtiéndose en un melodrama muy profundo. Todo culmina en la última escena, una joya del cine en ambas versiones, pero en la que el cinemascope permite una planificación más hermosa todavía, con ese recurso a las imágenes reflejadas en el espejo, cuando el personaje conoce la verdad y comprende la grandeza del amor de Terry.

La película, en cada una de sus versiones, es un buen ejemplo de melodrama de calidad. Es capaz de emocionar hasta las lágrimas en algunas escenas, pero no es *lacrimógena* porque McCarey jamás cae en el sentimentalismo barato. Explora los sentimientos y las emociones, pero siempre de forma contenida, elegante y, sobre todo, muy humana.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

ALMACELLAS, M.A., *Cine y Literatura. De la vida al arte, un camino de ida y vuelta,* Madrid, CEU Ediciones, 2022.

----------, *Cine para pensar. La vida como en un espejo*, Madrid, Digital Reasons, 2021.

CAPARRÓS LERA, J.M., *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

----------, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP, 2009.

----------, *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, RIALP, 2004.

GONZÁLEZ, J.F., *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP, 2007.

ORELLANA, J., ALMACELLAS, M.A., WATT, N., *Manual de crítica de cine*, Madrid, CEU Ediciones, 2019.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook, 2009.

QUIRK, L.J. y LATORRE, J.M., *Todas las películas de Ingrid Bergman*, en "Antología del Cine Clásico", Barcelona, RBA Editores, 1994.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel 2003. Voz: 'Cine dramático', pp. 39-40.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros.,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Fábricas de la memoria,* Madrid, San Pablo, 1996.

CINE HISTÓRICO

2

1. Aproximación al género

La Historia, con mayúscula, ha sido una importantísima fuente de inspiración para el cine desde sus comienzos.

En los primeros años del nuevo invento cinematográfico, el interés por los acontecimientos históricos se centró principalmente en la Antigüedad clásica y en todo lo que permitía mostrar lo colosal, lo grandioso, lo espectacular. De ahí la existencia de numerosas películas históricas sobre el mundo grecorromano, así como de temática legendaria o bíblica.

De ese interés nació posteriormente el subgénero llamado Peplum, formado generalmente por producciones italianas centradas en el carácter histórico, épico o bíblico del mundo antiguo o medieval, que intentaban emular las grandes superproducciones de Hollywood.

Desde las primeras décadas del siglo XX, se encuentran películas que reproducen acontecimientos históricos, como *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), sobre las Guerras púnicas y la destrucción de Cartago; o las creaciones de Griffith, que lleva a la pantalla la Guerra de Secesión de los Estados Unidos en *El nacimiento de una nación* (1915), uniendo los grandes acontecimientos y las pequeñas historias particulares más intimistas para presentar el conjunto de los hechos pasados enaltecidos, o *Intolerancia* (1916), en la que se suceden cuatro fragmentos de la historia ambientada en distintas épocas.

En la misma línea de exaltación del sentimiento nacional, pero en el otro polo del mundo, encontramos autores como Sergei M. Eisenstein, que recibió el encargo de conmemorar el décimo aniversario de la revolución bolchevique y la plasmó en *Octubre* (1927), donde el movimiento de masas en la toma del Palacio de

Invierno constituye una de las imágenes características del género en este periodo; o, del mismo Eisenstein, décadas más tarde, el drama histórico biográfico *Iván el Terrible* (1944), sobre el primer Zar de Rusia y su marco histórico, muy valorado en su primera parte por las autoridades comunistas al exaltar la unidad de la nación, pero recibida con reticencia en su segunda parte por ofrecer una mayor complejidad en su interpretación política.

Siguiendo con las revoluciones, ahora en Europa, encontramos *La Marsellesa* (1938), de Jean Renoir, un drama que recrea con estructura casi documental acontecimientos de la Revolución Francesa, con tono patriótico apoyado visualmente en los movimientos de masas del pueblo soliviantado.

En líneas generales, con el paso del tiempo, la evocación de una antigüedad mítica o la exaltación patriótica fue derivando hacia una visión más crítica de los acontecimientos históricos, revisados desde distintas perspectivas.

Hay autores, como José Luis Dader, que no consideran el cine histórico como un género en sí, sino como un subgénero del drama. En cualquier caso, el devenir de la Historia ha sido una constante como fuente de inspiración para los cineastas.

2. Características del género

En líneas generales, el cine histórico o de época se caracteriza por estar ambientado en un determinado periodo del pasado, en el que se desarrollan hechos protagonizados por personajes que pueden ser reales o imaginarios, pero verosímiles dentro de su contexto.

De forma más restrictiva podría decirse que pertenecen a este género aquellas películas que se centran en la narración de un acontecimiento relevante de la historia, contado con las licencias cinematográficas necesarias para el relato, pero con pretensión de cierto rigor en la recreación de los hechos.

En ocasiones, la ambientación en una época del pasado sirve como marco para narrar la biografía de un personaje histórico relevante o digno de atención (*biopic*). También para la narración de

un relato de ficción que permite la comprensión de un determinado periodo histórico.

Algunos muy puristas desde el punto de vista histórico rechazan el cine como medio para conocer y comprender la historia y critican cualquier elemento que no esté rigurosamente contrastado por la investigación académica. Seguramente convendría recordar que una película de ficción no es un libro de historia ni una crónica científicamente elaborada. El cine tiene sus propios códigos y sus legítimas licencias para poder narrar con lenguaje cinematográfico. Por tanto, en todas sus modalidades, si es de calidad, puede ser una fuente valiosísima para conocer hechos históricos, contextualizar el entorno de un biografiado o ambientar una época con sus usos y costumbres. El rigor en lo esencial no está reñido con la creatividad en la presentación.

Lo que sí se puede pedir a una película que pretenda ser históricamente significativa es la fidelidad al sentido de los hechos o a la honradez en su cuestionamiento, sin sesgos ideológicos manipuladores que deformen la realidad o desfiguren a los personajes reales. También es conveniente que evite proyectar la mentalidad o sensibilidad del presente en épocas pasadas, en las que regían otros parámetros o escalas de valores, a la hora de presentar a los personajes o a las instituciones, colocándolos bajo una luz de juicio que deforma la realidad y la comprensión de la realidad.

Todo ello supone una documentación seria sobre la iconografía de la época, los usos y costumbres conocidos por la historiografía y la tradición, lo que incluye ideas e imágenes transmitidas por la pintura, la arquitectura, la literatura, el derecho, la ciencia…

Es evidente que en estas películas juega un papel primordial la dirección artística y todo lo que tiene que ver con vestuario, peluquería, maquillaje, creación de espacios y decorados. No en vano, los grandes premios cinematográficos en estas categorías se otorgan habitualmente a películas consideradas históricas o de época, por la riqueza de posibilidades que ofrece el despliegue de recursos en este terreno.

No hay que olvidar tampoco, como guiño humorístico, el filón que ofrecen estas obras a los cazadores de anacronismos indeseados

en cintas de menor calidad o en las que se ha colado algún despiste del responsable correspondiente, como un reloj en un guerrero de la Edad Media o una antena de televisión en el fondo de un paisaje de la Roma clásica.

Dentro de las películas históricas podrían hacerse diversas clasificaciones con subgéneros que a su vez se entrelazan con otros, de modo que no es fácil marcar unos límites precisos. Sin pretensión de exhaustividad ni de rigor incontestable, consideramos aquí películas históricas las que habitualmente son vistas como tal por el gran público, dejando al margen las explícitamente bélicas, porque serán tratadas en otro apartado. Por tanto, haremos referencia, fundamentalmente, a tres tipos de películas históricas: las que reproducen hechos del pasado con pretensión de fidelidad a la realidad —aunque pueda ser interpretada—; las que sirven de contexto a la biografía de unos personajes históricos; las que desarrollan un relato de ficción ambientado en un periodo del pasado reproducido con verosimilitud histórica.

Quedan fuera de este capítulo las películas históricas documentales, puesto que nos centramos en el cine de ficción, ya que los documentales pertenecen a una primera distinción entre películas documentales y películas de ficción, siendo todas ellas cine, todas ellas películas.

3. Veinte títulos de referencia

Veinte títulos son pocos para abarcar un género que tiene múltiples perspectivas y creaciones de altísima calidad cinematográfica. Más aún si, como aquí hacemos, consideramos el género histórico en un sentido amplio, en el que tienen cabida películas de ficción que narran hechos rigurosamente históricos, las que sirven de contexto a una biografía relevante, o las que desarrollan un relato de ficción en una época del pasado que se recrea.

Ofrecemos por tanto un pequeño ramillete, intentando espigar títulos de distintos periodos y latitudes y de diversos subgrupos, conscientes de que faltan muchos de primera línea, y de que otros podrían ser relegados desde la legítima subjetividad de cada

espectador. Sin embargo, por una u otra razón, todas estas películas son relevantes.

Están clasificadas por orden cronológico de los periodos históricos, y no por el año de la creación cinematográfica. Así, comenzamos con la antigüedad romana, pasamos por la Edad Media británica y el siglo XV francés, y llegamos al paso hacia la Edad Moderna en España y a la apertura al Nuevo Mundo. De nuevo Inglaterra, ahora en el siglo XVI; el mundo oriental, japonés en este caso, en el siglo XVII; la América del Sur del siglo XVII y la del Norte a mediados del siglo XIX. Nos detenemos después en el siglo XX y en los Juegos Olímpicos de los años 20; la Gran Bretaña de los años 30 a punto de entrar en la II Guerra Mundial y, a continuación, los horrores de esa coyuntura sociopolítica en otros lugares de Europa. Después de finalizar la guerra, la descolonización en África y Asia, la creación del Estado de Israel, el fin de la Guerra Fría y, por último, del Apartheid en Sudáfrica, de nuevo con un entorno deportivo. Estas son las propuestas:

1. *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)
2. *Becket* (Peter Glenville, 1964)
3. *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928)
4. *Apocalypto*, de Mel Gibson (2006)
5. *La reina Isabel en persona*, de Rafael Gordon (2000)
6. *1492. La conquista del Paraíso* (Ridley Scott, 1992)
7. *Un hombre para la eternidad* (Fred Zinnemann, 1966)
8. *Silencio* (Martin Scorsese, 2016)
9. *La Misión* (Roland Joffé, 1986)
10. *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012)
11. *Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981)
12. *El discurso del rey* (Tom Hooper, 2010)
13. *El pianista* (Roman Polanski, 2001)
14. *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997)
15. *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993)
16. *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982)
17. *Éxodo* (Otto Preminger, 1960)
18. *La vida de los otros* (Florian Henckel, 2006)

*19. Good bye, Lenin! (*Wolfgang Becker, 2003)
20. Invictus (Clint Eastwood, 2009)

Faltan muchas películas, y muy buenas, para que cada lector/espectador complete su lista.

4. Análisis de algunas películas

Dada la variedad de perspectivas de las películas históricas, biográficas o de época, en lugar de ceñirnos a solo una, dejando fuera los diversos subgrupos dentro del género, incluimos un breve apunte sobre cada uno de los títulos mencionados, con mayor detención en las del siglo XX.

GLADIATOR, DE RIDLEY SCOTT (2000)

Comenzamos con una película que en el año 2000 recuperó las llamadas 'películas de romanos', dándoles de nuevo altura y calidad. Aunque es cine épico, de acción, de aventuras, e incluye fastuosas escenas de batallas, incluimos aquí *Gladiator* porque lo más interesante, desde el punto de vista histórico, es la ambientación en el mundo clásico romano, y porque retoma el hilo de toda una serie de películas históricas centradas en la Antigüedad.

En el año 180 del Imperio, el emperador Marco Aurelio (Richard Harris), decide ceder el poder al bravo y leal general de sus ejércitos, Máximo (Russell Crowe), frente a su hijo Cómodo (Joaquin Phoenix), que intentará matarlo por envidia.

Es una producción estadounidense dirigida por Ridley Scott, ganadora de cinco premios Óscar y muchos otros premios internacionales.

BECKET, DE PETER GLENVILLE (1964)

En la Inglaterra del siglo XII, Thomas Becket, canciller y gran amigo del rey Enrique II, es nombrado arzobispo de Canterbury. Leal e íntegro, ha de poner su conciencia por encima de otros intereses, aunque el conflicto moral y su coherencia interna lo lleven al martirio. Excelente coproducción de Estados Unidos y Reino Unido, bajo la dirección de Peter Glenville y un reparto extraordinario encabezado por Richard Burton y Peter O'Toole. Consiguió un Óscar al mejor guion adaptado por Edward Anhalt a

partir de una obra teatral del francés Jean Anouilh, además de once candidaturas y muchos otros premios internacionales. La recreación del ambiente medieval es notable.

LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO, DE DREYER (1928)

Una obra maestra del cine mudo, dirigida por el danés Carl Theodor Dreyer, reproduce el proceso que llevó a la hoguera a Juana de Arco, llamada la doncella de Orleans, salvadora de la nación francesa frente a los ingleses en el siglo XV. Maria Falconetti interpreta a la protagonista de este drama histórico que, con guion de Joseph Delteil y del propio Dreyer, basado en la documentación auténtica del juicio, se considera un hito del cine francés y de la historia del cine en general.

APOCALYPTO, DE MEL GIBSON (2006)

Localizada en el periodo de decadencia de la civilización maya, antes de la llegada de los españoles, *Apocalypt*o, dirigida por Mel Gibson, es un drama de acción, visualmente espectacular, que se adentra en una cultura rica y misteriosa digna de ser conocida. Pese a su violencia, justificada por la trama, aborda temas y emociones de valor universal presentes en una poderosa civilización desaparecida. Mel Gibson y su coguionista, Farhad Safinia, contaron con la colaboración del experto arqueólogo de la civilización maya Richard D. Hansen.

LA REINA ISABEL EN PERSONA, DE RAFAEL GORDON (2000)

La reina Isabel en persona es una original película española, dirigida por Rafael Gordon e interpretada en exclusiva por Isabel Ordaz. Presenta la figura de Isabel la Católica, su personalidad, pensamiento e intimidad, sus actitudes ante el entorno histórico que le tocó vivir y su proyecto político y social para la España del siglo XV que comenzaba a nacer como tal mientras se abría al nuevo mundo. Con muy pocos elementos, muchos de ellos de carácter simbólico, constituye un retrato histórico y biográfico de sumo interés. Se trata de un monólogo de corte teatral, muy bien documentado, en el que los anacronismos intencionados marcan la perspectiva del espectador. Todo el peso de la interpretación recae sobre la única y magnífica actriz Isabel Ordaz, capaz de crear, con la palabra, los silencios y los gestos, toda una acción interior.

1492. LA CONQUISTA DEL PARAÍSO, DE RIDLEY SCOTT (1992)

El año que encabeza el título nos sitúa en la etapa histórica de la expedición y descubrimiento de América por Cristóbal Colón, los comienzos de la conquista y la progresiva colonización del Nuevo Mundo. Ridley Scott dirige la espectacular superproducción de España, Francia y Reino Unido *1492. La conquista del Paraíso*, que recrea la España de los Reyes Católicos y la dura experiencia de los arriesgados navegantes. La música de Vangelis, maravillosa una vez más, acompaña el tono épico de la cinta, los vestuarios, los decorados, la fotografía. El reparto, encabezado por Gérard Depardieu, con Armand Assante y Sigourney Weaver, cuenta, entre los españoles, con Fernando Rey, Fernando Guillén Cuervo, Ángela Molina y el porteño español Juan Diego Botto. Aunque se permite numerosas inexactitudes históricas y licencias, al servicio de la aventura por encima del rigor histórico, puede ser buen punto de partida para un debate crítico sobre las distintas visiones de uno de los grandes hitos de la humanidad.

UN HOMBRE PARA LA ETERNIDAD, DE FRED ZINNEMANN (1966)

La historia de Tomás Moro y su muerte a manos del rey Enrique VIII en la Inglaterra del siglo XVI, se convierte en la gran pantalla en una obra maestra de Fred Zinnemann. Este drama histórico y biográfico, merecedor de seis premios Óscar entre muchos otros, pone de nuevo la conciencia y el honor en el centro de la dignidad humana. Paul Scofield encarna magistralmente a uno de los grandes humanistas europeos, sir Thomas Moro, hombre de confianza del monarca. Por sus profundas convicciones religiosas, se enfrenta a una definitiva encrucijada moral: ser considerado traidor y ser ejecutado, o ceder ante las decisiones injustas de su rey.

SILENCIO, DE MARTIN SCORSESE (2016)

En la segunda mitad del siglo XVII, dos jóvenes jesuitas, Rodrigues (Andrew Garfield) y Garupe (Adam Driver), viajan a Japón en busca del padre Ferreira (Lian Neeson) quien, según se dice, perseguido y torturado, ha renunciado a su fe. Ellos mismos

padecerán la persecución violenta y cruel que las comunidades cristianas sufren por parte del gobierno japonés.

LA MISIÓN, DE ROLAND JOFFÉ (1986)

Otra obra maestra, de producción británica, dirigida por Roland Joffé y con un reparto de lujo encabezado por Jeremy Irons, Robert de Niro y Liam Neeson. La historia escrita por Robert Bolt nos traslada al siglo XVIII. Por los acuerdos entre España y Portugal, los jesuitas tienen que abandonar la floreciente misión que cuidan en tierras guaraníes de Brasil. Pero la defensa de los indios, que quedarían abandonados, plantea complejos problemas de conciencia sobre la actitud adecuada para buscar la paz, pero también la justicia y la dignidad. Entre otras, la escena de Rodrigo de Mendoza (Robert de Niro), esclavista arrepentido, cargando con la cruz junto a las cataratas de Iguazú para redimir su culpa, es ciertamente antológica. Extraordinaria la música de Ennio Morricone.

LINCOLN, DE STEVEN SPIELBERG (2012)

Abraham Lincoln, el protagonista del drama histórico y biográfico titulado *Lincoln*, es uno de los estadistas más importantes de la historia de los Estados Unidos. Interpretado por un camaleónico Danny Day-Lewis, bajo la dirección de Steven Spielberg, nos traslada a la Guerra de Secesión y sus consecuencias para recrear un retrato político y social de enorme interés. En 1865 la nación se desangra por la división, el decimosexto presidente norteamericano se propone terminar la guerra, abolir la esclavitud y unificar el país. La trama plantea conflictos éticos de calado en las decisiones del presidente, un hombre íntegro, entre lo deseable y lo posible en el campo de la política. El denso contenido de los diálogos dignifica la palabra en el cine, vehículo de reflexión junto a la tensión emocional.

Entre los intérpretes de lujo que acompañan al protagonista se encuentran Sally Field, Tommy Lee Jones, David Strathairn, Joseph Gordon-Levitt, James Spader y Lee Pace. El guion, de Tony Kushner, se basa en el libro *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*, de Doris Kearns Goodwin.

Una película extraordinaria que consiguió dos Premios Óscar —actor principal y diseño de producción— de los doce a los que era candidata.

CARROS DE FUEGO, DE HUGH HUDSON (1981)

Los juegos olímpicos de París de 1924 son la ocasión para que dos atletas británicos, distintos entre sí por cultura, creencias y objetivos, logren un sueño común: competir y ser los mejores en un extraordinario esfuerzo de superación. Harold Abrahams, judío, desea superar las barreras sociales y ser reconocido como merece; Eric Liddell, cristiano, busca desarrollar los dones recibidos y hacerlos fructificar para gloria de Dios.

Esta maravillosa película deportiva británica, dirigida por el debutante Hugh Hudson, reproduce el entorno histórico y la hazaña personal de sus protagonistas, dos personajes reales.

Imposible olvidar la banda sonora de Vangelis, ganadora de un Óscar, vinculada a las bellísimas imágenes de las carreras de los atletas por la playa. La cinta consiguió además otras tres estatuillas de la Academia: mejor película, mejor guion original, de Colin Welland, y mejor vestuario.

Nicholas Farrell y Nigel Havers encabezan el reparto, acompañados por Ian Charleson, Ian Holm y Ben Cross, entre otros.

En los juegos olímpicos de París de 1924, los últimos liderados por Pierre de Coubertin, se utilizó por primera vez el eslogan olímpico “Citius, Altius, Fortius” (más rápido, más alto, más fuerte), que fue la consigna, en lo deportivo y en lo humano, de los dos protagonistas.

EL DISCURSO DEL REY, DE TOM HOOPER (2010)

El discurso del rey es cine británico por excelencia, con todas sus virtudes. Nos sitúa en los años 30 del siglo XX, en una Gran Bretaña para la que soplan preocupantes aires de guerra. La muerte de Jorge V y la crisis ocasionada por el heredero de la corona, Eduardo VIII, convierten en monarca al segundo hijo, Albert, que arrastra desde su infancia una pronunciada tartamudez nunca superada. El problema es que, en momentos críticos, el pueblo necesita oír la voz de su rey y la radio es el medio privilegiado para hacerlo. La solución: recurrir a la ayuda de un peculiar logopeda australiano,

Lionel Logue, para intentar superar el problema real con sus métodos poco ortodoxos.

El director británico Tom Hooper se pone al frente de este drama histórico centrado en unos episodios que, siendo aparentemente anecdóticos y centrados en un aspecto de la vida personal del protagonista, adquieren una enorme trascendencia social y política en su momento histórico. El guion, excelente, es de Davis Seidler, y el reparto, de lujo. Lo encabeza la pareja protagonista formada por Colin Firth y Geoffrey Rush, alumno y maestro respectivamente, impecables ambos en sus papeles de rey inseguro y necesitado, y de logopeda atípico y resolutivo. Junto a ellos, Helena Bonham Carter, Timothy Spall, Derek Jacobi, Guy Pearce…

La evolución de la relación entre los protagonistas muestra un profundo conocimiento de la psicología humana. Asimismo, la puesta en escena y la recreación del momento histórico previo a la entrada en la II Guerra Mundial, con las peculiaridades de la corte británica, permite conocer la trascendencia de las historias personales en la Historia con mayúsculas.

EL PIANISTA, DE ROMAN POLANSKI (2001)

El horror del nazismo ha inspirado algunas de las mejores películas de la historia. Entre ellas, *El pianista*, que refleja de forma estremecedora, una vez más, la deshumanización y degradación a las que puede llegar la maldad, en esta ocasión frente al arte y la belleza encarnadas en un ser humano.

Un refinado pianista polaco de origen judío, Wladyslaw Szpilman, trabaja en la radio de Varsovia cuando se produce la invasión de su país, en 1939, primero por parte del régimen nazi, y unos días después por parte del comunismo soviético. La persecución a los judíos, cada vez más encarnizada, los encierra en el gueto de Varsovia, donde sufren todo tipo de humillaciones, amenazas y torturas. Szpilman se libra de ser deportado al campo de exterminio de Treblinka y sobrevive penosamente en el gueto. Mientras busca alimento desesperadamente, el oficial alemán Wilm Hosenfeld lo encuentra y descubre que es judío y que era… es pianista.

La secuencia del encuentro entre los dos hombres y la pieza de Chopin al piano por parte del pianista contemplado por el oficial

alemán es antológica. La belleza y el arte recuperan la humanidad en el encuentro, dotando de una carga moral inusitada cada una de las acciones y omisiones de los protagonistas, por sutiles que estas sean. Grandiosas todas ellas.

El actor estadounidense Adrien Brody encarna a un inolvidable pianista en una de sus mejores interpretaciones. Junto a él, extraordinario también en su sobriedad, el alemán Thomas Kretschmann como oficial nazi.

Este drama histórico es una adaptación de las memorias de Wladyslaw Szpilman, músico polaco de origen judío, que sufrió la ocupación nazi de Varsovia. El director es Roman Polanski, polaco de origen judío cuyos padres sufrieron el internamiento en campos de concentración: la madre, católica, perdió la vida; el padre, judío, logró salvarse. Con estas circunstancias, el director ha logrado combinar una exquisita sensibilidad con una sobria distancia profesional que se torna conmovedora.

Coproducida por Alemania, Francia, Polonia y Reino Unido, consiguió tres Premios Óscar: mejor director, Polanski; mejor actor principal, Adrien Brody; y mejor guion adaptado, Ronald Harwood, además de otras cuatro candidaturas; la Palma de Oro en Cannes, siete premios César del cine francés y dos premios BAFTA, entre otros. La música, de Wojciech Kilar es bellísima y capaz de evocar los sentimientos que esta magnífica cinta despierta.

LA VIDA ES BELLA, DE ROBERTO BENIGNI (1997)

Otra de las muchas películas magníficas que bucean en el horror del holocausto está dirigida y protagonizada por Roberto Benigni: *La vida es bella*. Con una arriesgada propuesta que introduce la comicidad y la ternura en un tema trágico por todos los conceptos, el cineasta logra aunar lo más sensible y hermoso del ser humano con la presentación de la máxima degradación a la que puede llegar. Guido, judío encerrado en un campo de concentración nazi junto a su hijo pequeño, se propone convertir su situación en un modo de juego y fantasía con su hijo, para lograr salvar no solo la vida del pequeño, sino también su alma, su mente y su corazón. El humor, la imaginación y el encanto entrañable no frivolizan la tragedia de la situación, sino que la llenan de complejos matices sutiles. Se

convierte en una fábula, un cuento que ayuda a comprender, por contraste, el horror de unos acontecimientos y un entorno histórico real. Ha recibido más de cuarenta premios internacionales, entre los que se encuentran tres premios Óscar a la mejor película extranjera; mejor actor, Roberto Benigni, y mejor banda sonora para una inolvidable música de Nicola Piovani.

LA LISTA DE SCHINDLER, DE STEVEN SPIELBERG (1993)

La historia del empresario alemán Oskar Schindler que, aprovechando su posición social y contactos con los nazis, salvó a cientos de judíos de una muerte segura, se convirtió en una película estadounidense grandiosa y conmovedora bajo la dirección de Spielberg y con actores sobresalientes como Liam Neeson (Schindler), Ben Kingsley (Itzhak Stern) y Ralph Fiennes (Amon Göth, oficial de las SS).

Los nazis invaden Polonia en 1939 y recluyen a los judíos en guetos. Al conocer la realidad de los campos de concentración a los que están siendo trasladados, el antes frívolo hombre de negocios Schindler, con la ayuda del contable judío Stern, organiza una trama que le permite contratar mano de obra judía para sus fábricas. Así consigue librarlos de la muerte. Con denodados esfuerzos va confeccionado una lista, que siempre será demasiado corta y podría alargarse con un nombre más, aunque a él le cueste la fortuna y el peligro de su propia vida.

A pesar de que incluye ciertas licencias cinematográficas, la biografía de Schindler es un canto a la dignidad humana frente a la barbarie en una situación histórica real perfectamente reconocible que conviene no olvidar.

Rodada en blanco y negro, excepto un significativo toque de color, se basa en la novela biográfica de Thomas Keneally, *El arca de Schindler*.

Obtuvo siete premios Óscar, entre ellos, mejor película, guion adaptado, dirección y banda sonora. La música de John Williams alcanza cotas elevadas de emoción y calidad.

GANDHI, DE RICHARD ATTENBOROUGH (1982)

La figura gigante de Gandhi (Alma grande), fue llevada al cine en una coproducción de India y Reino Unido, dirigida por Richard

Attenborough en 1982, con guion de John Briley. Es una de las obras maestras del cine dentro del género biográfico y, por extensión, del cine histórico, al situar al personaje real en su contexto, en el que, desde la llamada ‘resistencia pacífica’ logró que la India dejase de ser una colonia británica.

La película comienza con el asesinato de Gandhi en 1948. Retrocede entonces medio siglo en flashback para situar al protagonista en Sudáfrica, a sus 24 años, en el vagón de primera clase de un tren del que es expulsado por ser indio. Este hecho de 1893 marca para él un punto de inflexión, porque inicia su campaña de protesta pacífica en defensa de los derechos de los indios. Ya en la India, se compromete con la lucha por la independencia frente al Imperio británico, siempre desde una actitud de no-cooperación, no violenta, que logra finalmente la independencia tras la II Guerra Mundial. Estallan entonces las tensiones entre hindúes y musulmanes que terminan con la ruptura entre India y Pakistán, lejos de la pacífica convivencia por la que Gandhi había luchado toda su vida, hasta convertirse en símbolo de la no violencia. En un cierre perfecto, la película termina como comenzó, con el asesinato de un hombre bueno, en una escena que queda así llena de sentido.

Ben Kingsley encarna a Mahatma Gandhi de forma magistral. Le acompañan en el reparto Candice Bergen, Edward Fox y Martin Sheen, entre otros excelentes intérpretes.

En el comienzo de la película aparecen en la pantalla unas significativas palabras que marcan la perspectiva de los cineastas: “La vida de ningún hombre puede abarcarse en un relato. No hay forma de dar a cada año su peso debido, de incluir cada suceso, cada persona que le ayudó a moldear su vida. Lo que se puede hacer es ser fiel al espíritu de la crónica y tratar de encontrar el camino al corazón del hombre…”. En sus tres horas de duración, con un auténtico alarde de calidad cinematográfica, lo logra.

Gandhi consiguió nada menos que ocho Premios Óscar: mejor película, actor principal, Ben Kingsley; mejor director, Richard Attenborough; guion original, John Briley; fotografía, Billy Williams, dirección artística, vestuario y montaje; además de la nominación para la música original, maquillaje/peluquería y banda sonora.

ÉXODO, DE OTTO PREMINGER (1960)

Con todas las licencias cinematográficas que permite la historia novelada, *Éxodo* remite a la fundación del Estado de Israel en 1948. Se basa en la novela del estadounidense Leon Uris, *Exodus* (1958), centrada en el plan de Ari Ben Canaan de trasladar a cientos de refugiados judíos, supervivientes del Holocausto, al territorio que constituiría el nuevo Estado de Israel. *Éxodo* es el nombre del barco en el que cientos de esos refugiados se encuentran bloqueados sin poder atracar en las costas de ningún país, y se convierte de ese modo en símbolo de la situación de desarraigo del pueblo judío perseguido, su diáspora por Europa y los sufrimientos del Holocausto.

El drama estadounidense dirigido por Otto Preminger, de origen ucraniano, con guion de Dalton Trumbo, es una superproducción de más de tres horas de duración, que cuenta en su reparto con Paul Newman, Eva Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford y un espectacular reparto de estrellas.

Consiguió el Óscar y un Grammy a la mejor música para película, de Ernest Gold; y un Globo de Oro y el Laurel de Oro al mejor actor secundario, para Sal Mineo.

Tanto en la novela como en la película, algunos hechos están alterados en función del interés narrativo y de la perspectiva política de sus creadores. Realmente, el Éxodo no llegó a Palestina la víspera de la puesta en marcha del Plan de Partición, sino que el barco fue interceptado por las autoridades británicas en 1947, y algunos de sus pasajeros no llegaron a su destino hasta después de la creación del Estado de Israel en 1948. A pesar de estas y otras situaciones que alteran el rigor histórico, es una película sumamente interesante en torno a ese acontecimiento de la historia del siglo XX, el judaísmo, el sionismo, el Holocausto y otras situaciones dramáticas que se prolongan hasta el presente.

LA VIDA DE LOS OTROS, DE FLORIAN HENCKEL (2006)

Es curioso que, frente a numerosas películas sobre los nazis, no hay tantas sobre el otro gran totalitarismo del siglo XX, el del comunismo soviético, tan letal y monstruoso como el primero. Sin embargo, las hay de calidad y, entre ellas, una de gran interés,

porque se sitúa al otro lado del telón de acero que dividió Berlín tras la segunda Guerra Mundial durante la llamada ‘guerra fría’.

La Stasi, policía política de la llamada República Democrática Alemana, controlaba con cientos de miles de agentes e informantes la vida de todos los alemanes del Este. De forma especial, los intelectuales y artistas estaban sometidos a una presión constante para evitar su influencia social y política. El capitán de la Stasi, Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), es el responsable de las escuchas en el piso lleno de micrófonos del escritor Georg Dreyman (Sebastian Koch) y de su novia Christa (Martina Gedeck), por la que está interesado el ministro superior de la Stasi. Las permanentes escuchas, el entrar en la intimidad, en ‘la vida de los otros’, provoca un progresivo descubrimiento transformador que humaniza y eleva. Una vez caído el muro en 1989, se desvelan algunos misterios íntimos tras la publicación del libro *Sonata para un hombre bueno*.

Aunque el caso concreto que narra la cinta es de ficción, se corresponde con la realidad de una situación histórica afortunadamente desaparecida que se conoce por casos reales y documentados.

La película alemana dirigida por Florian Henckel es un drama de gran hondura que plantea conflictos éticos en un viaje sutilísimo por el interior de las personas que aspiran a la dignidad y la libertad. Ganadora de un Óscar a la mejor película extranjera, es una obra redonda, contenida y fuertemente emocional, en un entorno histórico que conviene no olvidar para que no se repita.

GOOD BYE, LENIN!, DE WOLFGANG BECKER (2003)

De nuevo el momento histórico de la caída del muro de Berlín en 1989 da lugar a una película, drama y comedia al mismo tiempo, que narra una historia de ficción muy ingeniosa como retrato de un contexto social y político real en la Alemania Oriental.

Christiane, madre del joven Alexander (Daniel Brühl), es ferviente miembro del partido Socialista Unificado de Alemania. Al ver a su hijo envuelto en disturbios contra la política de Erich Honecker que ella tanto admira, cae en coma. Cuando se recupera meses después, Alex no sabe cómo afectará a la salud de su madre el descubrimiento de que, durante ese periodo, ha caído el muro y

Alemania se ha reunificado, haciendo entrar a su amada Alemania del Este en el mundo Occidental. Decide entonces ocultarle la realidad, aprovechando que no puede moverse de la cama, y crea en torno a ella una trama de ficción que mantiene vivo el contexto soviético desaparecido. Las situaciones que se crean en esa burbuja del pasado resistente al cambio son ingeniosas, divertidas, ocurrentes y, al mismo tiempo, hacen pensar y conocer con visión crítica el socialismo de Estado de la RDA, sin olvidar al mismo tiempo la crítica al capitalismo salvaje invasor. Pero todo ello se hace desde la ironía y un tono amable de comedia dramática inteligente y entretenida. La interpretación del protagonista Daniel Brühl es convincente y hace muy creíble, en ese mundo de verdades y mentiras, que tiene muchas direcciones el hacer las cosas por amor.

Obtuvo el premio Ángel Azul a la mejor película europea en el Festival de Berlín; el premio especial del jurado en el Festival de Valladolid, y arrasó en los Premios del Cine Europeo, entre muchos otros.

INVICTUS, DE CLINT EASTWOOD (2009)

Nos trasladamos a la última década del siglo XX en África. Tras su liberación en 1990, después de 27 años de prisión, Nelson Mandela es elegido presidente de Sudáfrica en 1994. Pese a su deseo de gobernar en paz y con justicia para todos, blancos y negros, el resentimiento acumulado por décadas de apartheid y discriminación de la población negra frena todas sus iniciativas. La reconciliación parece imposible. Consciente de la importancia que el deporte tiene en la sociedad, y aprovechando la celebración del Campeonato Mundial de Rugby en Sudáfrica en 1995, Mandela decide convertir un problema en oportunidad. Para ello recurre a un entrenador carismático, François Pienaar, capaz de liderar e inspirar, para compartir con él su proyecto de lograr la cohesión social a través del deporte.

Morgan Freeman, en estado de gracia en su papel de Nelson Mandela, y Matt Damon, sobresaliente como entrenador Pienaar, encarnan con maestría a dos personajes históricos, uno negro, otro blanco, ambos extraordinarias personas, que llevaron a cabo una

auténtica gesta, no solo en lo deportivo, sino también en lo político y social.

Clint Eastwood, el director de la cinta, nunca defrauda al llevar a la pantalla historias atractivas con una enorme carga humana y moral. El guion, de Anthony Peckham, se basa en la historia real narrada por John Carlin en *El factor humano (Invictus*). Se trata de un drama histórico, deportivo y biográfico que, con la intensidad sobria y profunda de Clint Eastwood, muestra el triunfo del perdón y la reconciliación por encima de los deseos de venganza y el rencor a través de iniciativas creativas. En este caso, a través del deporte, capaz de unir las relaciones positivas y la pasión.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ed. Ma Non Troppo, 2009.

F.M.C. Cine e-Books. Libro electrónico sobre películas históricas para ser leído en directo: https://issuu.com/fmccine/docs/20-peliculas-historicas-nos-contemplan

HUESO MONTÓN, Á., Y CAMARERO GÓMEZ, G., *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones y Intercambio Científico, 2013.

MARÍ, F., SERRA, G y SERRANO, X., *20 Películas históricas nos contemplan*, con prólogo de José María Caparrós.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook 2009. Voces: ‘Histórica (la película)’ y ‘Drama histórico’.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003. Voz: ‘Cine histórico’, pp. 54-47.

VALERO MARTÍNEZ, T., *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Universidad de Barcelona, 2010. Col. Film-Historia, 13.

VALERO, T., *El mundo actual a través del cine*: 25 historias de película, Alianza Editorial, Barcelona 2018.

Otras fuentes

CineHistoria: “Es una propuesta didáctica diseñada para promover la enseñanza y el aprendizaje de la Historia a través del cine”. “Tiene como objetivo educar la mirada para enseñar Historia mediante el análisis crítico de películas con vocación histórica”.

http://www.cinehistoria.com

Entrevista de CineHistoria a Enrique Martínez-Salanova sobre cine histórico

http://www.cinehistoria.com/?p=67

Listas de películas históricas:

Jesús Delgado, Las 20 mejores películas históricas de todos los tiempos.

https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/20-mejores-peliculas-historicas-todos-tiempos-185450

DeCine21.com:

Las 100 mejores películas históricas

https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-100-mejores-peliculas-historicas-93436
Las mejores películas de nazis y el holocausto
https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-50-mejores-peliculas-de-nazis-93461

EL CINE CÓMICO

3

1. Aproximación histórica

Con la denominación de “cine cómico” nos estamos refiriendo a un género diferenciado de la “comedia”, género al que también hemos dedicado un capítulo específico en este libro. Muchos manuales los consideran como la misma categoría y no faltan argumentos para ello, dada su estrecha relación. Sin embargo, pensamos que también sus diferencias son notables, y distinguirlas en dos capítulos diferentes nos da la oportunidad de profundizar más en cada uno de los géneros. Aunque hay muchas posibles definiciones, se podría decir que el cine cómico cuenta historias de fuerte impronta surrealista y casi siempre protagonizadas por cómicos de profesión, que a menudo llegan al cine después de una trayectoria en los escenarios. Las películas cómicas no suelen ser relevantes por sus argumentos, sino por sus situaciones cómicas e hilarantes, las cuales funcionan perfectamente en sí mismas, incluso fuera del contexto diegético del film. El objetivo principal de estas películas es hacer reír a carcajadas al espectador. Cuando se empiecen a filmar largometrajes cómicos sonoros los argumentos irán ganando en relevancia y solidez.

Las películas cómicas irrumpieron con mucha fuerza durante la época del cine mudo. En Estados Unidos el naciente género se consolidó a base de películas cortas que se proyectaban antes de los largometrajes. A menudo tenían algún punto de conexión con la cinta a la que precedían, y no pocas veces se trataba de parodias de títulos muy conocidos. Hasta la llegada del cine sonoro, triunfó lo que se conoce como *slapstick comedy*, y que se constituyó como nudo gordiano del género. Como hemos apuntado, se trataba de un tipo de comedia disparatada y surrealista que ya se daba en el ámbito del teatro de variedades y en el vodevil, y muchos de sus

actores se pasaron al cine, como fue el caso de Buster Keaton, Chaplin o Stan Laurel. En Francia también existía esa tradición, conocida como *burlesque*, que fundamentalmente consistía en parodias de reconocidas obras dramáticas o melodramáticas.

La comedia *slapstick* estaba concebida para ser vista por un gran público, que se contagiaba sus carcajadas en un ambiente de euforia general. Eran argumentos absurdos y surrealistas, algunos basados en golpes, otros en malentendidos o en persecuciones —conocidos como *comic chase films*—. Se trataba de cintas con mucha acción física, de ritmo acelerado, que a menudo mostraban a los actores disfrazados, y que ofrecían trucos de técnica cinematográfica a lo George Méliès. Un ejemplo gráfico muy elocuente de las situaciones típicas del *slapstick comedy* son los famosos tartazos en la cara. Parece ser que la primera tarta que se estampó en una cara pertenece a la película *Family Troubles* (Arthur Marvin, 1900). La cuestión de la tarta nos pone en la pista de otra influencia que recibe el *slapstick*, el circo, incorporando *gags* y números cómicos provenientes de la carpa. Los años veinte conocieron la edad de oro del género, que se aprovechaba de los grandes cambios sociales y tecnológicos para incorporarlos en sus argumentos, a menudo de forma sarcástica y provocadora.

En Estados Unidos la figura más representativa de ese periodo fue Max Senett, un actor y director de la productora Biograph, y que en 1913 fundó la Keystone Film Company. Al principio dirige y protagoniza las películas, pero acabará contratando a cientos de cómicos, entre los que se encontrará Charles Chaplin. Se rodaban unas dos películas por semana. Más allá del imperio Keystone, hasta la llegada del sonoro se crearon muchísimas productoras independientes que hicieron cine *slapstick*, como L-KO, Century Comics, Centaur, Nester, Lubin, Amalgamated… También Fox y Universal produjeron sus propias cintas cómicas.

En Europa también se populariza este género en aquellos años, tanto en el Reino Unido, de donde proviene el citado *chase film*, como en Francia, donde la multinacional Pathé difunde para toda Europa y Estados Unidos las películas de los cómicos galos Max Linder y André Deer. En España, Benito Perojo realiza exitosas imitaciones de Charlot.

La llegada del sonoro supuso un terremoto para el cine cómico. Los actores basaban sus *gags* en un tipo de actuación física —a menudo acrobática—, en la que la mímica, la gestualidad y la expresividad —genuinas del cine mudo— eran decisivas. Las películas cómicas funcionaban perfectamente sin diálogos. Por tanto, la reconversión al cine sonoro no fue fácil. El peso gravitatorio pasó de la mímica a los diálogos, que era algo ajeno e innecesario para el *slapstick*. No era fácil incorporar esos *gags* visuales al cine sonoro. Por ejemplo, Charles Chaplin siguió actuando como en el cine silente, incorporando la voz a otros personajes pero no al de Charlot, y eso sí, dando un gran protagonismo a la música, que solía componer él mismo. Harold Lloyd también se recicló, pero manteniendo su estilo interpretativo gestual. Buster Keaton —llamado en España *Pamplinas*— no tuvo tanta suerte, cayó en el alcoholismo y se arruinó. La pareja conocida en España como *El Gordo y el Flaco* —Oliver Hardy y Stan Laurel— les fue un poco mejor hasta finales de los treinta, doblando ellos mismos las versiones en otros idiomas. Pero para todos ellos, la llegada del sonoro fue en cierto modo el principio del fin.

Quienes brillaron con luz propia en el cine cómico sonoro fueron los hermanos Marx, que traspasaron el núcleo surrealista de los gags a los diálogos, consolidando una nueva forma de cine cómico que no por ello renunciaba a situaciones físicas propias del género *slapstick*. Con ellos los argumentos adquirieron más importancia. Después de ellos la figura del cómico como icono, identificado con una indumentaria concreta, se irá difuminando y dando paso a actores cómicos que asumen personajes nuevos en cada película. Así, de los años cuarenta en adelante, encontramos cómicos como Abbott & Costello, Totò, Fernandel, Dany Kaye, Cantinflas, Louis de Funes, Bob Hope, Jerry Lewis, Benny Hill, Peter Sellers, los Monty Python, Marty Feldman, Rowan Atkinson… por poner algunos ejemplos. Actualmente el *slapstick* pervive en forma de huellas en ciertas escenas de comedias de enredo, en las *buddy comedies*, en muchas *sitcoms* televisivas y por supuesto, en el cine de animación, donde encontró un acomodo natural desde sus orígenes. Repasemos ahora alguna de las figuras clave de la edad de oro y de consolidación del género.

1.1. Charles Chaplin (1889-1977)

Chaplin pasó a la historia por la creación de su irrepetible personaje, el vagabundo Charlot, caracterizado por su bombín, su bastón y su bigote recortado. Dicen los expertos que Chaplin es el artista del siglo XX sobre el que hay más bibliografía. Nacido en Inglaterra, tuvo una infancia pobre y desgraciada que marcará la impronta del marginado Charlot. Enseguida va a mostrar sus dotes interpretativas cómicas en el teatro de variedades y va a acabar a las órdenes del *gurú* de ese tipo de espectáculos, Fred Karno. Estando de gira por Estados Unidos con la compañía de Karno es cuando recibe una oferta de la Keystone y se queda en América. Tenía 24 años cuando un día se encerró en el vestuario de la Keystone y salió disfrazado del que sería un icono universal, el personaje de Charlot. Es en 1914 cuando se estrena la primera película con el personaje prácticamente igual a como lo conocemos hoy. Se trata de *Carreras sofocantes,* de Lehrman. Charlot es un desheredado, excluido de una sociedad cruel e inhóspita. Pero nunca sucumbe y siempre acaba con la cabeza bien alta, alejándose de la cámara tras dar su conocido saltito. A partir de ese año de 1914 él dirigirá todas sus películas, y desde 1918 lo hará desde su propia productora, llegando a convertirse en un destacadísimo multimillonario.

Entre su prolífica filmografía destacamos algunos títulos como *El chico* (1921), *La quimera del oro* (1925) o *El circo* (1928). Con la llegada del sonoro sigue haciendo cine casi mudo, como *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936). En 1940 hace una polémica parodia de Hitler con *El gran dictador*. Ya sin encarnar a Charlot, en 1947 dirigirá *Monsieur Verdoux* y en 1952, *Candilejas*, su testamento fílmico. Ese mismo año tiene que abandonar Estados Unidos por problemas políticos y se instalará en Suiza con su mujer de entonces, Oona O´Neill, y sus ocho hijos.

Chaplin fue probablemente el más grande de todos los cómicos. Su capacidad de expresar grandes sentimientos del alma a través de su rostro y de su cuerpo no ha tenido parangón. Las historias de sus largometrajes son de una profunda humanidad, y su personaje

es un icono de la dignidad del pobre y un canto a lo más noble del ser humano.

1.2. Buster Keaton (1895-1966)

Hijo de cómicos, nació literalmente en un teatro de variedades en Kansas, y empezó su carrera en el vodevil acompañando a su padre. Con veintiún años empieza en el cine, en la productora Comicque, y en 1919 funda su propia productora, con la que rodó diecinueve películas, entre las que se cuentan *El gran espectáculo* (1921) o *La ley de la hospitalidad* (1923), aunque su obra más famosa fue *El maquinista de la General* (1927). Como Chaplin, fue actor y director, y para muchos fue tan grande o más que él. A diferencia de este, su gracia estaba en la inexpresividad de su rostro, que le valió el apodo de *Cara de piedra* o *Cara de palo*. Usaba muchos trucos y efectos especiales, y, al contrario que Chaplin y Harold Lloyd, nunca repetía personaje. En 1928, con la llegada del sonoro, su compañía fue adquirida por la MGM, y supuso el declive de Buster Keaton, que acabó entregado al alcoholismo.

1.3. Harold Lloyd (1893-1971)

Hijo de un padre viajero y bohemio, Lloyd dio sus primeros pasos como actor en el teatro y como extra de películas, entrando en 1913 en la Universal. Junto a Hal Roach creó el personaje de Willie Work, que recordaba a Charlot. Desde sus inicios Lloyd demostró una increíble capacidad acrobática. Es en 1917 cuando crea su personaje, el famoso “hombre de las gafas”. Se trataba de un hombre “normal”, con gafas de carey y sombrero de paja. Si Chaplin encarnaba al vagabundo, Lloyd encarnaba al americano medio, urbanita, y que trata de ascender socialmente sin trampas. Es expresión del optimismo de los felices años veinte, el esplendor del sueño americano. Su personaje se muestra tímido y patoso, y a menudo hace lo que sea para conquistar a su chica. Una característica original de sus comedias es que logra dotarlas de suspense, algo poco habitual en el *slapstick*. Alguna de sus

películas más conocidas son *El hombre mosca* (1923), *El tenorio tímido* (1924) o *El estudiante* (1925).

1.4. El Gordo y el Flaco

Stan Laurel (1890-1965) y Oliver Hardy (1892-1957) se iniciaron como pareja *Laurel y Hardy* en 1927 después de una notable trayectoria por separado, con unas sesenta películas cada uno. Se atribuye al director Leo McCarey la idea de convertirlos en pareje cómica. Supieron adaptarse perfectamente al cine sonoro, jugando con sus acentos (inglés del primero y sureño americano del segundo), y trabajando diálogos sabrosos. Tras una intensa producción de cortometrajes, a partir de 1931 se centran en hacer largometrajes, como *Compañeros de juerga* (1934), *Laurel y Hardy en el Oeste* (1937) o *Locos del aire* (1929). El *slapstick* de *El Gordo y el Flaco* juega a menudo en el terreno del surrealismo, a partir de situaciones de pareja que explotan al máximo, como la mutua venganza por pequeñas cosas, lo que se llamaba “esto por aquello”. Sus personajes son muy simples, casi infantiles, muy caballerosos, ingenuos y optimistas, cuya relación es de tierna estima a pesar de hacerse faenas continuamente. Su caracterización está muy estudiada, como los pelos de la parte de arriba de la cabeza de Stan, que se rascaba de forma peculiar, y usaron su físico como parte de los personajes. En la vida real Stan era el que manejaba las cuestiones empresariales y quien retocaba los guiones que les daban para rodar. Su declive fue paulatino, y se cuenta en la reciente película británica *El Gordo y el Flaco* (Jon S. Bird, 2018).

1.5. Los hermanos Marx

Los hermanos Marx (Groucho, Harpo, Chico, Zeppo —que enseguida abandonó la carrera— representan lo mejor del cine cómico norteamericano de los años treinta y cuarenta. De origen alemán, en los años veinte habían triunfado en Broadway, hijos de una familia de artistas. Tenían una excelente destreza musical, como se evidencia en sus películas. De hecho empezaron como artistas musicales en el vodevil. En su época teatral se curtieron en la improvisación y en satirizar cualquier cosa que se pusiera por

delante. En el mundo del cine debutaron con la Paramount, época en la que Leo McCarey les dirigió en *Sopa de ganso* (1933); siguieron en la Metro, donde Irving Thalberg les produjo *Una noche en la ópera* (1935) y *Un día en las carreras* (1937). De esa etapa son también *Una Tarde en el Circo* (1939) y *Los Hermanos Marx en el Oeste* (1940). Su última época significativa fue con la United Artists, con la que hicieron *Una noche en Casablanca* (1946) y *Amor en Conserva* (1949). Su humor, sin abandonar cierto tono *slapstick*, se levanta sobre los pilares del surrealismo más intelectual y la crítica mordaz a las convenciones sociales. Se trata de un humor ácido muy provocativo que se mueve en los límites de lo tolerable por el público de la época. También los hermanos Marx adoptan una indumentaria fija y característica, así como una gestualidad propia de cada uno, independientemente del argumento que desarrollen.

1.6. El cine cómico español

Aunque existe cine cómico en España desde la época muda —con directores como Fructuoso Gelabert, Benito Perojo o el personaje *Peladilla*— es en la segunda mitad del siglo XX cuando se consolida un cine cómico tremendamente popular y prolífico que la opinión pública denominaba “españolada”. Ya en los cuarenta habían hecho su debut en el género Ignacio F. Iquino, Rafael Gil o Edgar Neville, entre otros. Se adaptaban obras de Jardiel Poncela, Wenceslao Fernández Flórez o Miguel Mihura. Pero es en los sesenta, aprovechando cierta suavización del franquismo, cuando las películas van a permitir describir en clave cómica muchos de los problemas de la sociedad española, sin sufrir las mermas de la censura. En torno a ese género se agrupó una galaxia de actores cómicos, muchos de los cuales demostraron más adelante su talento para el drama. Un caso muy emblemático fue el de Alfredo Landa (1933-2013), tan identificado con el cine cómico setentero que se habló del *landismo*, y que demostró más tarde, por ejemplo de la mano de José Luis Garci o Mario Camus, que era también un magnífico actor dramático. El cine cómico español de este periodo está más cerca de la comedia de enredo que del *slapstick*, pero su objetivo sigue siendo hacer reír al espectador. Alguno de los actores

más emblemáticos de este periodo son Lina Morgan, Gracita Morales, Fernando Esteso, Andrés Pajares, Miguel Gila, Juanito Navarro, Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre o Tony Leblanc. Y destacan directores como Mariano Ozores, Pedro Lazaga, Luis María Delgado, José Luis Saenz de Heredia o Fernando Merino. Recordemos películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958), *El padre Manolo* (R. Torrado, 1966), *Las que tienen que servir* (J. M. Forqué, 1967), *Sor Citroën* (P. Lazaga, 1967), *Cómo está el servicio* (M. Ozores, 1968), *No desearás al vecino del quinto* (R. Fernández, 1970), *La decente* (Saenz de Heredia, 1970), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (P. Lazaga, 1971) o *Manolo la nuit* (M. Ozores, 1973). El cambio de siglo supuso la consagración de nuevos modelos cómicos, que incorporaba a menudo cierta estética del cómic, entre cuyos directores podemos citar a Alex de la Iglesia (*Muertos de Risa*, 1999), Santiago Segura (*Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1998) o Javier Fesser (*El milagro de P. Tinto*, 1998 o *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, 2003).

2. Características del género

Estamos ante un género marcado por la personalidad de cada cómico. Las películas de Charlot tienen el estilo exclusivo de Chaplin, las de Buster Keaton, el estilo propio de Keaton, etc. Es verdad que casi todas beben de las ya citadas fuentes comunes como el *slapstick comedy*, el vodevil o incluso el circo. Pero es la personalidad de cada cómico lo que ha ido jalonando la fisonomía del género. Precisamente esta sería la primera característica del género: la de estar vinculado a actores cómicos concretos. Naturalmente, una película cómica puede existir sin estrellas, pero lo cierto es que la mayoría del público quiere ir a ver “una de Louis de Funes” o “una de El Gordo y el Flaco”.

Una segunda característica inseparable de la primera es que los cómicos vienen definidos por un repertorio de mímica, gestos y ademanes propios de cada uno, y que forman parte irrenunciable de su estilo. La sonrisa de Jim Carrey, los tartamudeos de Cantinflas, la patada hacia atrás de Charlot, la forma de rascarse la cabeza de Stan Laurel o las zancadas de Groucho Marx no son solo

características inseparables del personaje, sino que acaban siendo una exigencia del público. Quien dice gestos dice también en muchos casos indumentaria y atrezo. Los cómicos del cine moderno no están atados a un vestuario y maquillaje concreto, pero hasta la época de los hermanos Marx era incuestionable.

Otro elemento bastante común, herencia directa del *slapstick*, es la "fisicidad" de la acción. Se buscan escenas aparatosas, de mucho movimiento físico, con destrucción de objetos y decorados, con tortas, golpes y patadas, cosas que se caen, carreras, persecuciones, acrobacias… Esta aparatosidad suele ser un ingrediente fundamental para provocar la hilaridad del público. Como hemos visto más arriba, algunos cómicos se especializaron en este tipo de escenas y *gags*, expresión que podría traducirse como "bromas visuales".

Esta clase de escenas están favorecidas por lo absurdo y surrealista de las situaciones y argumentos. Fueron quizá los hermanos Marx los que llevaron ese surrealismo al extremo, al incorporarlo a los diálogos del guion. La famosa escena del contrato de *Una noche en la ópera* gravita sobre lo surrealista de los diálogos. Un surrealismo que a menudo está cargado de sátira o crítica social. No olvidemos que el cine cómico siempre ha tenido por debajo una lectura irónica —a veces cáustica— de la sociedad de cada momento o de los cánones de la moral establecida.

El cine cómico suele contar con la presencia de numerosos trucos: físicos, visuales, cinematográficos, de montaje… desde los tiempos de Méliès. A veces se trata de decorados trucados o del vestuario, como el célebre bolsillo de la gabardina de Harpo Marx, en el que cabía tanto un perro como una pierna de maniquí.

Exceptuando algunos casos, los cómicos protagonistas suelen representar a hombres o mujeres de buen corazón, inocentes, incluso ingenuos, que a veces hacen de la picaresca una forma de supervivencia. Son inadaptados en un mundo complicado que no les entiende o no los acepta, pero que representan un cierto grado de nobleza humana.

En cualquier caso, la única característica imprescindible es tratar de conseguir la carcajada del público. Cuantas más, mejor. Y aunque hay fórmulas para conseguirlo, cada director y cómico

deberán hacerlas suyas y adaptarlas a su propia personalidad para ser realmente eficaces.

3. Veinte títulos de referencia

1. *El hombre mosca* (F.C. Newmwywey S. Taylor, 1923)
2. *La quimera del oro* (C. Chaplin, 1925)
3. *El maquinista de la general* (B. Keaton y C. Bruckman, 1926)
4. *Sopa de ganso* (L. McCarey, 1933)
5. *Una noche en la ópera* (S. Wood, 1935)
6. *Tiempos Modernos* (C. Chaplin, 1936)
7. *Locos del aire* (A. E. Sutherland, 1939)
8. *Guardias y ladrones* (Steno u M. Monicelli, 1951)
9. *Manolo, guardia urbano* (R. J. Salvia, 1956)
10. *Rufufú* (M. Monicelli, 1958)
11. *Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958)
12. *El padrecito* (M.M. Delgado, 1964)
13. *El gendarme de Saint-Tropez* (J. Girault, 1964)
14. *Sor Citroën* (P. Lazaga, 1967)
15. *El guateque* (B. Edwards, 1968)
16. *El jovencito Frankenstein* (M. Brooks, 1974)
17. *La vida de Brian* (T. Jones, 1979)
18. *La tía de Carlos* (L. M. Delgado, 1982)
19. *La máscara* (C. Russell, 1994)
20. *El milagro de P. Tinto* (J. Fesser, 1998)

4. Estudio de caso. *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936)

Chaplin rueda esta película sonora manteniendo la puesta en escena del cine mudo, en el que el cineasta maneja a la perfección su concepción del arte cómico. Aunque el personaje de Charlot permanece silente, le oiremos cantar en el tramo final de la película en un improvisado idioma. Será la primera vez que los espectadores podrán escuchar la voz del mítico personaje. La película cuenta con

una voz en *off*, y oiremos a algunos personajes, como el dueño de la empresa. La música está compuesta por el propio Chaplin.

Sintetizando mucho el argumento lo podemos resumir así: Charlot interpreta a un obrero metalúrgico que, sometido a un gran estrés en su trabajo de apretar tuercas en la cadena de montaje, acaba padeciendo un brote psicótico. Tras reponerse en un hospital, es encarcelado por equivocación. En la prisión, sin querer, aborta un motín y como recompensa le dejan en libertad. Una vez liberado conoce a una pobre huérfana (Paulette Godard) con la que intenta construir un futuro para los dos.

La película comienza con un letrero que nos sitúa en el marco hermenéutico en el Chaplin quiere que interpretemos su película: “Una historia sobre la industria, la iniciativa individual, la cruzada de la humanidad en busca de la felicidad”. Estamos, pues, no ante una película de militancia política sino de preocupación antropológica. Como afirma André Bazin en su estudio sobre este film, publicado en la revista *Arts* en 1954 [1], es un error entender esta cinta como una crítica al capitalismo. Hay que verla más bien como una historia sobre la deshumanización de un mundo cada vez más mecanizado. En ese sentido, *Tiempos Modernos* adquiriría hoy, en pleno siglo de la inteligencia artificial, una imprevista actualidad. No es por tanto, una película sobre obreros contra patronos, ya que —como también indica el teórico francés— los obreros tampoco salen muy bien parados en el film. “*Tiempos Modernos* aparece como la única fábula cinematográfica a la medida de la angustia del hombre del siglo XX frente a la mecanización social y técnica”, afirmaba Bazin en aquel estudio. Sin embargo, no estamos tan de acuerdo con la afirmación del estudioso galo de que es “imposible encontrar en *Tiempos Modernos* una sola escena que *ilustre* una idea abstracta previa”. De hecho, el mismo comienzo del film, que compara por montaje un rebaño de ovejas entrando en el aprisco con un montón de trabajadores saliendo del metro para ir a la fábrica, es toda una declaración sobre la deshumanización —o animalización— de la sociedad industrializada. Una idea que profundizaría años después P.P. Pasolini cuando hablaba de la homologación que implicaba el mundo industrializado.

En casi todos los largometrajes de Chaplin está sembrada la semilla de su voluntad desencantada, pero quizás es especialmente notorio en *Tiempos Modernos*. El protagonista es un hombre puro, bueno e inocente, que nos trae a la memoria la santidad espontánea de las que hablaban Ingmar Bergman y Luis Buñuel. Como anuncia la citada voz en *off* inicial, nuestro personaje sólo busca una cosa: la felicidad. Su primaria personalidad le permite mantener una relación inocente —casi infantil— con la realidad de las cosas. En la fábrica de producción en serie donde trabaja no hay ningún espacio para lo humano: si deja un instante de trabajar para rascarse o para evitar que le pique una avispa amenazante sufrirá desagradables consecuencias. A pesar de que la historia se desarrolla en la época de los movimientos obreros, de las huelgas y de las condiciones infrahumanas de los trabajadores, recordemos que nuestro protagonista es ajeno a cualquier movimiento colectivo, que ni le van ni le vienen. Él sigue su camino personal, individual, en busca de la felicidad. Pero un día le sucede un encuentro imprevisto. Conoce por la calle a la Golfilla —Paulette Godard—, una hambrienta muchacha huérfana cuyo padre acaba de morir en una manifestación callejera. La Golfilla ha robado una barra de pan para alimentar a sus hermanos y la policía se dispone a detenerla por ello. Pero nuestro héroe se confiesa culpable para salvarla. Como consecuencia de ese instante de amor gratuito nace un maravilloso romance que los unirá para siempre. Contado así sugiere un mensaje positivo, esperanzado, casi capriano. Pero en realidad no es tal.

En primer lugar, cada vez que Charlot va a emprender una acción gratificante, sucede algo que frustra sus deseos: se va a bañar, no hay agua; busca una tabla en unos astilleros, hunde un barco que está en construcción; quiere devolver una bandera que se ha caído de un camión, le llevan preso por confundirle con un líder revolucionario; quiere fumarse un cigarrillo de descanso en los aseos de la fábrica, su jefe se lo impide, y así sucesivamente. Pero la frustración es máxima al final del film, cuando la pareja ha encontrado trabajo y todo parece reconducirse positivamente. En ese momento irrumpe la policía, que llevaba tiempo detrás de la Golfilla, y tienen que huir convirtiéndose en prófugos sin futuro. Todo

esto se escenifica con *gags* y tratamientos muy hilarantes, pero ello no impide reconocer su carácter agridulce, y ciertamente pesimista, ya que nuestro héroe pareciera estar destinado a la frustración de su felicidad. Siguiendo esta línea de interpretación, nos encontramos con que el momento más feliz de Charlot no es un momento real, sino un futuro "imaginado": cuando los amantes sueñan con una maravillosa casa de campo donde su vida transcurre como en un cuento de hadas. En muchas películas de Chaplin se recurre al sueño como única sede de la felicidad. Incluso el director teorizará sobre esto en *Candilejas* (1952). Si prescindimos de la genialidad humorística de los *gags*, la propuesta de la película es tremendamente desesperanzada: la realidad conspira contra nuestro deseo de felicidad.

Chaplin no se queda en esa constatación desoladora. Da un paso más, un paso que constituye su peculiaridad. La única forma de luchar contra las trabas de la realidad es la fuerza de voluntad: hay que luchar y seguir adelante —la antítesis de Buñuel—. Cueste lo que cueste. La verdad es que eso es lo que hizo Charles Chaplin toda su vida. Para ilustrar eso es fundamental una escena del final de *Tiempos Modernos*. La Golfilla llora porque se da cuenta de que no hay nada que hacer, de que su felicidad no es posible, y sus sueños no son más que sueños. Y entonces Charlot, con sus manos, le dibuja una sonrisa en sus labios. Una genialidad visual que expresa a la perfección el estoico refrán de "A mal tiempo buena cara". ¿Por qué? No hay que buscar razones, piensa Chaplin. Es la afirmación de un vitalismo radical que quiere vencer la nada con el voluntarismo de una sonrisa vehemente. Digámoslo de otra forma: es la cara más amable —y respetable— del nihilismo moderno. Recordemos que Schopenhauer fue el autor favorito de Chaplin en su juventud. Un filósofo de la voluntad, heredero del mayor teórico moderno de la voluntad y su poder, que fue el padre del nihilismo: F. Nietzsche. No pensemos, sin embargo, que Chaplin fuera un "filósofo" de corte existencialista bergmaniano. En absoluto. Su reflexión es vital, como una interpretación de su propia experiencia biográfica. Ciertamente se trata de una interpretación nacida de la crisis de su propia tradición judeo-anglicana, pero no por una apropiación positiva de las tesis de Nietzsche.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

BAZIN, André; *Charlie Chaplin*, Barcelona, Paidós, 2002.

BOWSER, Eileen; *Los cómicos de Sennet a Langdom*, in AA.VV, *Historia Mundial del cine*, vol.I, Madrid, Akal, 2011.

HOTAKAINEN, Kari; *Buster Keaton: vida y obra*, San Sebastián, Meettok, 2009.

JOSÉ, Eduard; *Buster Keaton*, Madrid, Ediciones JC, 1987.

MARX, Groucho; *Groucho y yo*, Barcelona, Tusquets, 1986.

ORELLANA, Juan y SERRA, Juan Pablo; *Pasión de los fuertes*, Madrid, Cie Dossat, 2005.

ROBINSON, David; *Los grandes cómicos: de Chaplin a Laurel*, in AA.VV, *Historia Mundial del cine*, vol.I, Madrid, Akal, 2011.

LA COMEDIA

4

1. Clarificación terminológica

La comedia es un género tan amplio y con tantas variantes que es difícil encontrar una definición incuestionable. De hecho, hay autores que hablan de la comedia como un “megagénero”. Muchas películas dramáticas, de aventuras, de ciencia ficción, *westerns* e incluso de terror cuentan con elementos propios de la comedia o con escenas planteadas como tal. Si el cine cómico lo hemos definido en su propio capítulo como provocador de carcajadas, la comedia está llamada a generar sonrisas. No parece una explicación muy académica pero sí es bastante útil. Si la clave del cine cómico está en el *gag*, la de la comedia está en el guion y en su visión del ser humano. La comedia siempre tiene un final feliz para los protagonistas, y a veces incluso para los antagonistas, que a menudo experimentan algún tipo de redención. En ese sentido, la comedia es un género esperanzado, positivo, que se levanta sobre la bondad de uno o varios personajes. Sus películas buscan reconciliar al espectador con la vida, ponerle contento. Quizás el director que mejor ha encarnado esta concepción radicalmente positiva del ser humano ha sido Frank Capra (1897-1991), con cintas como *Vive como quieras* (1938) o *Dama por un día* (1933), aunque su obra más famosa *¡Qué bello es vivir!* (1946) es más bien de género dramático o una combinación de ambos géneros, lo que hoy se conoce como comedia dramática o “dramedia”.

Con esas premisas, la comedia es un marco narrativo que se ha usado para hacer crítica social y política, para proponer parodias y sátiras, para contar un romance, para mostrar las luces y sombras de la vida cotidiana de la clase media, para hablar del amor y la nobleza, así como de la mezquindad y la bajeza. Por ello en los manuales se distingue entre comedia romántica, comedia

costumbrista, comedia de enredo, *sitcom*, comedia familiar, comedia musical, comedia negra, parodia, comedia satírica… En definitiva, la comedia tiene la forma de un recipiente en el que podemos meter casi de todo. La condición es que triunfen el bien, la justicia o el amor. Normalmente el protagonista tiene un fin noble que parece ir alejándose a causa de diversos obstáculos. En ese proceso irá descubriendo cosas importantes de sí mismo y de la vida, proceso que culminará, en el tramo final, en la consecución de su objetivo, aunque probablemente de forma muy distinta a la que había imaginado. En este desarrollo pueden darse *gags*, incluso de sabor *slapstick*, pero supeditados a la bien trabada trama del guion. A pesar de las dificultades que pueda experimentar el protagonista en su camino, el marco escénico de la comedia suele ser luminoso, amable, dramático pero no trágico, y no debe transmitir malestar o incomodidad al espectador, sentimientos que sí puede provocar la ciencia ficción, el terror o el drama, aunque contengan momentos de comedia.

Sin duda el subgénero más extendido es el de la comedia romántica, considerada la comedia por excelencia, en la que una pareja destinada al amor parece alejarse de él por los caprichos del azar, los malentendidos o la complicación de situaciones cada vez más enredadas. En *Vacaciones en Roma* (W. Wyler, 1953) un periodista amenazado de despido (Gregory Peck) reconoce por las calles de Roma a una famosa princesa europea (Audrey Hepburn) de gira por Italia que se ha escapado de su séquito para gozar de un poco de libertad anónima. Él se convierte en su galante acompañante con la idea de obtener un exclusivo reportaje, dado que la princesa ignora que el joven conoce su identidad. Pero esa relación interesada, que le puede salvar profesionalmente, se complica cuando aparece el amor. Un amor, por otra parte, a todas luces imposible. Una comedia en la que la integridad, la nobleza y la caballerosidad triunfan por encima de los demás sentimientos.

La comedia satírica ha tenido un importante desarrollo, agudizado en los periodos de crisis económica o política. Se trata de comedias que, con sentido del humor, proponen duras críticas a los modelos económicos, ideológicos o sociales. Recordemos *Uno, dos, tres* (B. Wilder, 1961), cuyo estreno estuvo negativamente marcado por el

levantamiento del muro de Berlín. En esa película se ofrecía una imagen muy caricaturesca de la Guerra Fría, con la inevitable trama romántica en la que la hija del jefe de Coca-Cola en Berlín —encarnación de un capitalismo voraz— se enamoraba de un joven entusiasta comunista de la Alemania Oriental —militante del socialismo más radical—. En la película se ofrece una caricatura de lo peor de cada sistema, pero con la falta de acritud que se deriva de un divertido romance imposible.

La comedia de enredo es, como su nombre indica, una comedia que basa su humor en situaciones endiabladas, malentendidos, mentiras, fingimientos, sorpresas… que desembocan en un final inesperado. Hunde sus raíces en el teatro del Siglo de Oro español, pero en el cine ha encontrado un medio ideal para su desarrollo, aunque donde ha proliferado con mayor profusión ha sido en el mundo de las series televisivas con el nombre de *sitcoms*. En la historia del cine la modalidad de comedia de enredo que más triunfó fue la llamada *screwall comedy*, o comedia loca, normalmente protagonizada por un personaje femenino muy fuerte. En Estados Unidos se convirtió en un género muy popular en los años treinta, durante la Gran Depresión, y buscaba evadir al espectador con situaciones muy alocadas, casi siempre en torno al amor. Este tipo de comedia es la que ofrece más puntos de conexión con el *slapstick comedy* que analizamos en el capítulo de *El cine cómico*. En *La fiera de mi niña* (H. Hawks, 1938) Cary Grant encarna a David Huxley, un paleontólogo que va a casarse con una chica muy seria y formal. Pero el día antes de la boda conoce a un torbellino de mujer (Katharine Hepburn), de la que se enamora y que encima es la sobrina de su benefactora, la cual está a punto de hacer una generosa donación a los proyectos de Huxley. El enredo está servido. Como siempre, triunfarán el amor y el corazón.

Dentro del género ha encontrado su lugar un subgénero enormemente comercial: la comedia familiar. Si la comedia romántica, la satírica y la comedia loca están dirigidas a un público adulto y proponen una temática adulta, la comedia familiar ofrece contenidos blancos que pueden disfrutar los menores, y por tanto se propone como cine “para toda la familia”. Digamos que se trata de una adaptación al público más infantil de la comedia loca, con

muchos gags propios del *slapstick*. Muchas veces las protagonizan niños, como en *Solo en casa* (C. Columbus, 1990), personajes relacionados con niños, como en *La niñera mágica* (K. Jones, 2006) o se ambientan en entornos de fantasía (*Noche en el museo*, S. Levy, 2009). No se trata de cine infantil, sino familiar, es decir, que en la elaboración del guion también se busca que los adultos puedan divertirse porque encuentran contenidos dirigidos también a ellos.

Habría que citar otros subgéneros, como la comedia negra, que en el fondo es una parodia del cine de terror (*Scary Movie*, K. I. Wayans, 2000); la parodia, que es una caricatura de películas u obras literarias muy conocidas, o incluso de otros géneros. Es el caso de *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966), que parodia el peplum o cine de romanos. Citemos por último un caso muy extendido, que no se le puede tildar fácilmente de género, y que es la comedia dramática. Hoy casi todos los géneros son híbridos, y podemos encontrar películas de ciencia ficción con elementos de drama y de comedia, o dramas con elementos de terror o comedia. Cuando, tanto en cine como televisión, una película está a medio camino entre el drama y la comedia, se conoce como “comedia dramática”, más conocida como dramedia en el ámbito de las series televisivas. Los ejemplos son innumerables, pero recordemos la *ópera prima* de Greta Gerwig (*Lady Bird*, 2017), que fue muy bien acogida por crítica y público. Se trata de una película positiva sobre la familia y la adolescencia, pero toca muchos palos desde la perspectiva liberal de la directora: la religión, la sexualidad, el aborto, la homosexualidad…, siempre de una forma ligera y algo superficial.

2. Aproximación histórica

En este capítulo obviamos todo lo que tiene que ver con el cine cómico, tal como lo hemos desarrollado en su propio apartado. Si en los años veinte triunfó la *slapstick comedy* que estudiamos en el capítulo de *El cine cómico*, en los treinta se instaura en Hollywood la *screwball comedy* o comedia disparatada. La expresión *screwball* viene del béisbol y se refiere a la trayectoria imprevisible de una pelota. Por tanto se trata de películas con personajes poco

convencionales que van a vivir historias menos convencionales aún, “disparatadas”. En esa década se consagran algunos maestros del séptimo arte que van a dejarnos comedias inmortales, como el citado Frank Capra (*Sucedió una noche*, 1934), Gregory La Cava (*Al servicio de las damas*, 1936), Howard Hawks (*La fiera de mi niña*, 1938; *Luna nueva*, 1940) o George Cukor (*Historias de Filadelfia*, 1940). La industria de Hollywood enseguida va a señalar a algunos intérpretes como referentes de la comedia americana, como es el caso de Cary Grant, Spencer Tracy, Katharine Hepburn, James Stewart, Clark Gable, y muchos otros, actores y actrices que no se limitarán a la comedia y que demostrarán su talento en otros géneros. Otros cineastas enseguida se suman al género desarrollando su propio estilo de comedia, como el famoso “toque” de Ernst Lubitsch (*El bazar de las sorpresas*, 1940). El horror de la Guerra Mundial hace que el público demande mucha comedia que consuele de la tragedia. En esos años, la marea del nazismo y de la guerra dejan en la orilla americana a un austriaco judío que se convertiría en uno de los mayores referentes de la comedia americana: Billy Wilder (*Con faldas y a lo loco*, 1959; *El apartamento*, 1960; *Uno, dos, tres*, 1961). Wilder entrelaza a la perfección el romance con la crítica social, y consagra actores cómicos de la talla de Jack Lemmon o Walter Matthau. En los cincuenta también triunfa en Hollywood Jerry Lewis y su pareja cómica Dean Martin, así como las comedias dirigidas por Frank Tashlin. Se imponen nuevas caras en el género, como Doris Day o Rock Hudson (*Pijama para dos*, D. Mann, 1961). A partir de los sesenta cambia el mundo y cambia la comedia, pero sin perder sus estrategias narrativas. Digamos que las temáticas se vuelven más desinhibidas, más directas, y la estética a veces más histriónica. Es el caso de Mel Brooks (*El jovencito Frankenstein*, 1974), Blake Edwards (*La pantera rosa*, 1964), Woody Allen (*Toma el dinero y corre*, 1973), entre otros. En los ochenta la comedia invade totalmente muchos géneros, especialmente el terror, y los veteranos siguen produciendo cintas como *Víctor o Victoria* (1982) o *Cita a ciegas* (1987), ambas de Blake Edwards.

La Nueva Comedia Americana nace a finales de los noventa a partir de una tipología nueva de personajes y como reflejo de una

situación cultural nueva. La crisis de la posmodernidad y la disolución de referentes ideales dan origen a una generación perpleja que tiene serias dificultades para madurar y encauzar su vida con un sentido satisfactorio. La Nueva Comedia se llena de personajes treintañeros raros, inadaptados, colgados, *frikis*, antihéroes, *fumaos*, alternativos… Son muchos los directores que lideran esta tendencia, entre los que podemos señalar a Judd Apatow (*Virgen a los 40*, 2005; *Ligeramente embarazada*, 2007; *Funny People*, 2009), Edward Burns (*Ella es única*, 1996; *Las aceras de Nueva York*, 2001), Richard Linklater (*Suburbia*, 1996; *Escuela de rock*, 2003; *Una pandilla de pelotas*, 2005), Ben Stiller (*Un loco a domicilio*, 1996; *Zoolander*, 2001), los hermanos Farrelly (*Dos tontos muy tontos*, 1994; *Vaya par de idiotas*, 1996; *Algo pasa con Mary*, 1998), Kevin Smith (*Clerks*, 1994; *Persiguiendo a Amy*, 1997; *Dogma*, 1999), Spike Jonze (*Cómo ser John Malkovich*, 1999), Wes Anderson (*Los Tennenbaums*, 2001), *Greg Mottola* (*Supersalidos*, 2007), o Todd Phillips (*Resacón en Las Vegas*, 2009). Pero las figuras más comerciales van a ser los hermanos Coen y Quentin Tarantino, que aunque no hacen comedia en sentido estricto, llenan sus cintas de una radical —y a menudo negra— comicidad. Diversos actores se consagran o se dan a conocer en ese género como Cameron Diaz, Jack Black, Matt Dillon, Tim Allen, Edward Burns, Ben Affleck, Owen Wilson, Jim Carrey, Ben Stiller, Steve Carrell, Mike Meyers…

Estas películas se dirigen a un público joven, identificado con esa confusión generacional, pero el público más adulto sigue demandando comedias de corte más clásico, menos escatológicas e iconoclastas, más a lo Capra o a lo Wilder, que no dejan de producirse en ningún momento. Por ello desde finales del siglo XX y principios del XXI siguen triunfando cintas como *Solo en casa* (C. Columbus, 1990), *Pretty Woman* (G. Marshall 1990), *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994), *Mejor… imposible* (J. L. Brooks, 1997), *Tú a Londres y yo a California* (N. Meyers, 1998), *Otoño en Nueva York* (J. Chen, 2000), *Serendipity* (P. Chelsom, 2001), *Planes de boda* (A. Shankman, 2001), *Kate & Leopold* (J. Mangold, 2001), *Como Dios* (T. Shadyac, 2003), *In Good Company* (P. Weitz, 2004), *Spanglish* (J. L. Brooks, 2004), *¿Bailamos?* (P. Chelsom, 2004), *50 primeras*

citas (P. Segal, 2004), *El diablo viste de Prada* (D. Frankel, 2006), *Tú la letra, yo la música* (M. Lawrence, 2007), *Nunca es tarde para enamorarse* (J. Hopkins, 2008), *El becario* (N. Meyers, 2015), *Familia al instante* (S. Anders, 2020)... Y comedias más independientes como *Vías cruzadas* (T. McCarthy, 2002), *Lars y una chica de verdad* (C. Gillespie, 2007) o las comedias de Josh Radnor *Happythankyoumoreplease* (2010) y *Amor y letras* (2012). En torno a este prolífico *boom* de comedia "clásica" gravita una pléyade de estrellas hollywoodienses como Julia Roberts, George Clooney, Anne Hathaway, Winona Ryder, Jennifer Lopez, Matthew McConaughey, Richard Gere, Drew Barrymore, Sandra Bullock, Adam Sandler, Meg Ryan, Jennifer Aniston, Marisa Tomei, Cameron Diaz, Emma Stone, Renée Zellweger, Hugh Grant, Reese Witherspoon, Amanda Seyfried, Rachel McAdams, Rebel Wilson, Kristen Wiig, Tina Fey, Melissa McCarthy o Jennifer Garner.

Este apunte histórico se refiere al cine norteamericano, pero no debemos olvidar que la comedia es un género universal que muestra en cada país una idiosincrasia nacional. Así, merecería un estudio propio, por ejemplo, la comedia italiana, la francesa, la británica, la española o la argentina, que tienen unos perfiles muy diferenciadores. Solo vamos a sugerir algún apunte referido al cine más actual.

La comedia italiana se caracteriza por la exageración de las situaciones dramáticas acompañadas frecuentemente del histrionismo de algunos personajes, a menudo gritones y escandalosos. Curiosamente, muchas de estas características las vamos a encontrar en la comedia argentina, quizá debido a la influencia italiana en la cultura porteña. Los personajes suelen exponer desinhibidamente sus temores y conflictos, con un sentido trágico hilarante. La larga tradición de comedia en el cine italiano, que llegó a su cumbre con algunas cintas de Federico Fellini o Vittorio de Sica, conoció un giro popular en los sesenta con lo que se llamó "comedia a la italiana", en la que destacaron directores como Mario Monicelli, Luigi Comencini, Dino Risi, Ettore Scola o Pietro Germi. Algunos títulos muy populares fueron *Divorcio a la italiana* (P. Germi, 1962), *Pan, amor y fantasía* (L. Comencini 1953) o *La terraza* (E. Scola, 1980). Entre los intérpretes más notables de

ese género podemos recordar a Marcello Mastroiani, Vittorio Gassman, Sofia Loren, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida o Alberto Sordi. En el cine contemporáneo cabe destacar al actor y director Roberto Benigni (*La vida es bella*, 1997), o al también actor y director Nani Moretti (*Caro diario*, 1993), así como cintas más recientes como *Si Dios quiere* (E. M. Falcone, 2015) o *Amor a la siciliana* (Pif, 2016).

La comedia francesa actual es mucho más ácida, más sofisticada y por ende menos tierna que la italiana. En la comedia francesa romántica está muy extendido un pensamiento moral muy relativista, para el que todo vale, y donde ninguna decisión tiene consecuencia en aras de un naturalismo artificial. Se trata de una evolución desvirtuada de las famosas comedias morales del prolífico Eric Rohmer (1920-2010). En el cambio de siglo la comedia francesa ha cosechado muchos éxitos con películas tanto románticas como de parodia social. Es el caso de cintas como *Delicatessen* (J.-P. Jeunet y M. Caro, 1991), *La cena de los idiotas* (F. Veber, 1998), *Para todos los* gustos (A. Jaoui, 2000), *Amélie* (J.-P. Jeunet, 2001), *Jetlag* (Daniele Thompson, 2002), *El hombre del tren* (P. Leconte, 2002), *Bienvenidos al norte* (Dany Boon, 2008), *Nada que declarar* (D. Boon, 2010), *Intocable* (E. Toledano y O. Nakache, 2011), *Tímidos anónimos* (J. P. Améris, 2011), *El nombre* (M. Delaporte y A. de La Patellière, 2012), *Llévame a la luna* (P. Chaumeil, 2013), *La familia Bélier* (E. Lartigau, 2014), *El triunfo* (E. Courcol, 2021), *El gran baño* (G. Lellouche 2018), *Alta costura* (S. Ohayon, 2021), *La brigada de la cocina* (L. J. Petit, 2022). En el panorama interpretativo de la comedia destacan Gerard Depardieu, François Cluzet, Omar Sy, Isabelle Carré, Audrey Tatou, Benoît Poelvoorde, Kad Merad, Gérard Jugnot, Dominique Pinon, entre otros muchos. En el panorama francés muchos actores cómicos se han pasado a la dirección de comedias como Gilles Lellouche, Guillaume Canet o Dany Boon.

El llamado “humor inglés” también imprime su huella en la comedia británica. Una ironía sutil, inteligente y socarrona —a veces negra— que disimuladamente se burla de la propia idiosincrasia nacional. Uno de los ejemplos recientes que mejor definen estas características del humor inglés lo encarna el personaje que

interpreta Bill Night en *Emma* (A. de Wilde, 2020). Ese tipo de humor ha convivido con otro más contracultural y posmoderno, como el que representa el grupo de los Monty Python. En las últimas décadas algunas comedias británicas han brillado en el panorama internacional, como *Cuatro bodas y un funeral* (1994), *La locura del rey Jorge* (N. Hytner, 1994), *The full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), *Notting Hill* (R. Michell, 1999), *El diario de Bridget Jones* (2001), *El jardín de la alegría* (N. Cole, 2001), *Quiero ser como Beckham* (2002) o las numerosas adaptaciones de Jane Austen al cine y a la televisión como *Orgullo y prejuicio* (J. Wright, 2005) o *Emma* (D. McGrath, 1996). Directores dramáticos como Kenneth Branagh también han hecho sus incursiones en la comedia. Recientemente han conquistado el éxito en cine y televisión cómicos como Rowen Atkinson y su personaje de Mr. Bean.

En el ámbito europeo del siglo XXI también encontramos ejemplos de calidad y éxito como las alemanas *Deliciosa Martha* (S. Nettelbeck, 2001), *Una relación inesperada* (P. Franckh, 2001) y la noruega *Elling* (P. Naess, 2001).

2.1. La comedia española

La comedia española es un género fuertemente arraigado y popular en nuestro cine y es inabarcable en un pequeño parágrafo. Por dar un par de apuntes señalemos que durante el franquismo se consolida un tipo de comedia costumbrista en la que se describe con cierto realismo la forma de vivir de las clases medias o media-bajas, con sus estrecheces y luchas por prosperar. Ese cine a menudo va a tener elementos neorrealistas y sutiles mensajes de carácter social. Sin duda Luis García Berlanga va a ser referente de ese periodo con películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Calabuch* (1956), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963). Actores y actrices como Pepe Isbert, Paco Martínez Soria, Antonio Ozores, José Luis López-Vázquez, Sazatornil, Jesús Guzmán, Manuel Alexandre, Julia Gutiérrez Caba, Julia Caba Alba, Mary Carrillo, Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Lina Morgan, Concha Velasco, Tina Sáinz, Aurora Redondo, Florinda Chico, Laly Soldevila, Gracita

Morales, Rafaela Aparicio representan una pléyade de estrellas nacionales de comedia muy queridas por el gran público.

A medida que el régimen político se va abriendo tímidamente y finalmente termina en 1975, las comedias se van haciendo más desinhibidas y disparatadas —el mismo Berlanga con *La escopeta nacional* (1978) y sus trabajos con el guionista Rafael Azcona— para desembocar en los setenta con fenómenos como la *españolada* o el *landismo*, que ya hemos comentado en el capítulo de *El cine cómico*. Tras ese *boom* desmadrado setentero, que incluía el "destape" como expresión de un acusado infantilismo sexual en la cultura tardofranquista, se instala a partir de los ochenta una comedia más madura, con directores como Fernando Trueba, Manuel Gómez Pereira, Fernando Colomo, Juan Luis Iborra, Emilio Martínez-Lázaro o José Luis Cuerda, entre otros muchos. Un caso aparte es Pedro Almodóvar, director muy personal que genera su propio estilo de comedia, muy *kitsch*, compleja a la vez que popular, y que a menudo está muy cerca del drama. Probablemente la primera comedia suya que realmente atrapa al gran público fue *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Entre los intérpretes que brillan con luz propia en ese final de siglo y comienzo del nuevo destacan Penélope Cruz, Carmen Maura, Verónica Forqué, Blanca Portillo, Victoria Abril, Pilar Bardem, Carmen Machi, María Barranco, Lola Dueñas, Rossy de Palma, Candela Peña, Chus Lampreave, Rosa María Sardá, Antonio Banderas, Imanol Arias, José Sacristán, Antonio Resines, Jordi Mollá, Jorge Sanz, Eduardo Noriega, Javier Bardem, José Coronado, Javier Cámara, Santiago Segura, Fernando Tejero, Dani Rovira, Leo Harlem, Raúl Arévalo, Javier Gutiérrez…, entre muchos otros.

3. Características del género

Es imposible delimitar el género en una serie de características definitivas, vista la cantidad de subgéneros que admite y la hibridación que se da con otros géneros. Por tanto nos limitaremos a referirnos a algunos recursos generales que encontramos con frecuencia en las comedias. El guion es, obviamente, muy

importante para cualquier película. Pero, por ejemplo, en el cine de acción, no es muy grave un guion algo esquemático si las escenas de acción son potentes y están resueltas con la aparatosidad y efectos especiales que demanda el público. En el cine de terror, el espectador tiene más interés en lo inquietante de la puesta en escena y en la eficacia de las escenas de miedo y de los momentos de susto. En el cine de ciencia ficción lo más importante del guion es mantener la coherencia de los conceptos filosófico-científicos que se quieren desarrollar. Pero en la comedia, que sabemos que acaba bien, que la chica se casa con el chico, que triunfa el amor, la familia, la justicia, es decir, que el final es siempre previsible, el guion —el desarrollo de las tramas, los puntos de giro…— son especialmente importantes para mantener la implicación del espectador. En ese sentido existen numerosos recursos de guion muy útiles en la comedia. Jugar con la casualidad, los contrastes, los equívocos, las repeticiones, la exageración… son estrategias que pueden ser muy eficaces en manos de un guionista con talento. En ese sentido podemos hablar de fórmulas diversas que son comunes a muchas comedias y que se han ido perfilando como propias del género.

Además del guion, la comedia también suele tener unas exigencias propias de puesta en escena: una iluminación de tono alto, unos escenarios oxigenados, a menudo románticos o investidos de romanticismo, y una banda sonora emotiva. Respecto a los intérpretes, los protagonistas suelen ser actores que transmitan una cierta bonhomía. Lo que tienen en común actores de comedia tan dispares como Tom Hanks, Jack Lemon, Cary Grant, Alfredo Landa, George Clooney o Richard Gere es que transmiten empatía y simpatía, parecen tener un fondo tierno y bondadoso; actrices como Julia Roberts, Anna Hathaway, Drew Barrymore o Verónica Forqué, resultan entrañables, merecedoras de un buen destino, pero a la vez humanamente fuertes y confiables.

4. Veinte títulos de referencia

1. *Vive como quieras* (Frank Capra, 1938)
2. *El apartamento* (B. Wilder, 1960)

3. El diablo viste de Prada (David Frankel, 2006)
4. Con faldas y a lo loco (B. Wilder, 1933)
5. To Be or Not to Be (E, Lubitsch, 1935)
6. El becario (Nancy Meyers, 2015)
7. Bienvenido, Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1953)
8. El pisito (M. Ferreri, 1958)
9. El verdugo (Luis García Berlanga, 1963)
10. La gran familia (Fernando Palacios, 1962)
11. Historias de Filadelfia (George Cukor, 1940)
12. La fiera de mi niña (Howard Hawks, 1938)
13. El padre de la novia (Vicente Minnelli, 1950)
14. Plácido (L. G. Berlanga, 1961)
15. El guateque (B. Edwards, 1968)
16. El jovencito Frankenstein (M. Brooks, 1974)
17. La vida de Brian (T. Jones, 1979)
18. La tía de Carlos (L. M. Delgado, 1982)
19. La máscara (C. Russell, 1994)
20. El milagro de P. Tinto (J. Fesser, 1998)

5. Estudio de caso. *Mujercitas* (Greta Gerwig, 2019)

La novela de Louisa May Alcott (1868) ha conocido muchas versiones audiovisuales. Hubo versiones mudas como la de 1918, de Harley Knoles, o la británica de Alexander Butler de 1917. Recordemos también las dos versiones clásicas hollywoodienses en blanco y negro, la de George Cukor (1933), con Katharine Hepburn y Joan Bennett, y la de Mervin LeRoy (1949) con Elizabeth Taylor y Janet Leigh. Ya en 1994, Gillian Armstrong dirigió una versión con Winona Ryder, Kirsten Dunst y Susan Sarandon, que aunque responde al mismo concepto que las anteriores, es la que más claramente ha influido en la cinta de Greta Gerwig. En 2018 la directora Clare Niederpruem ofrece una adaptación al tiempo presente con un reparto desconocido. Obviamos la gran cantidad de

tvmovies y series que se han realizado a partir de la novela de Alcott.

La filmografía de Greta Gerwig (California, 1983), en cualquiera de sus facetas de actriz, guionista o directora, suele estar investida de una preocupación central: la actual búsqueda de la identidad de las mujeres de su edad. Una búsqueda que se da en un tiempo caracterizado por la ausencia de certezas vitales, por el miedo ante los vínculos, y muy especialmente por la inestabilidad afectiva. Si repasamos su filmografía, nos puede evocar una versión femenina de Woody Allen, o una traducción americana de ciertas películas de Eric Rohmer. Y no solo por la temática, sino también por el estilo, trufado por largos diálogos pletóricos de filosofía urbana, y con un fondo moral más bien ligerito.

Su primera gran película fue *Lady Bird* (2017), protagonizada por Saoirse Ronan, con la que volverá a contar para la película que ahora nos ocupa. *Lady Bird* cuenta con muchos elementos autobiográficos y fue nominada a los Óscars a mejor película, guion y dirección. Con *Mujercitas* Greta Gerwig abandona el tiempo contemporáneo, pero no su preocupación por la búsqueda de la identidad femenina en medio de la confusión.

La película trata de armonizar fidelidad a la novela de Louisa May Alcott con la interpretación personal de la directora Greta Gerwig. La directora propone una revisión crítica desde dentro, sin traicionar los postulados de Alcott, lo cual lleva a una inteligente y sutil —pero no banal— modificación del desenlace de la obra para hacerla más actual. Por otra parte, la cineasta ha plasmado en la película su propia reflexión sobre el trabajo de creación literaria, es decir, sobre "su" trabajo creativo como guionista, proyectándose para ello en el personaje de Jo March, que se convierte, en cierto modo, en el alter ego de Gerwig. Esta es la principal diferencia de esta película con sus antecesoras, que solo han buscado una versión fílmica comercial de la novela, sin pretender una reflexión de autor.

Hay dos grandes cambios de la película respecto a la novela: su reordenación temporal y la significación que se da al personaje de Jo March, la cual se desvela de todo en una escena del final que implica un cambio de perspectiva. La película comienza con una escena —que pertenece al capítulo 34 de la novela— en la que una

Jo March adulta trata de vender un relato suyo a la editorial Roberts Brothers de Nueva York, compañía que existió realmente entre 1857 y 1898 y que fue la que publicó las obras de Louisa May Alcott. Jo se hace pasar por una amiga de la autora, ya que prefiere mantener el anonimato, aunque el editor, Mr. Dashwood, no cae en el engaño. Esta escena es muy importante porque inviste al personaje que interpreta Saoirse Roan con tres significados distintos: por un lado, naturalmente, el personaje representa a Jo March, la protagonista; por otro lado, representa a la propia Louisa May Alcott, subrayando el elemento autobiográfico de la novela, y en tercer lugar, ese personaje representa a la propia Greta Gerwig, con sus inquietudes creativas. Esta triple representación del personaje, entre la ficción y la metaficción, es sin duda, una de las grandes aportaciones de esta película.

Más allá de los niveles de lectura del personaje, la cinta entrelaza dos niveles temporales de la historia, de forma deliberadamente desordenada. Uno de ellos se corresponde con la vida de Jo adulta —entre los 22 y los 27 años—, el otro con su adolescencia. Por tanto, dentro de la ficción literaria, partimos de la línea temporal que vamos a llamar de “tiempo presente”, que arranca con una Jo de 22 años, establecida en Nueva York, donde escribe y da clases para mantener a su familia; en esta línea temporal su hermana Amy está en París, viviendo con su tía, e intentando triunfar como pintora. Allí vive también Laurie, amigo de la familia desde hace siete años. En Concorde permanece Meg, la única hermana casada, y allí mismo, en la casa familiar convalece Beth, la hermana pianista, muy enferma, con su madre. Tras un *flashback* en el que se saborea la feliz vida familiar de las adolescentes, y los primeros síntomas amorosos, volvemos al presente neoyorquino de Jo, en el que ella se afana por plasmar esos recuerdos en la novela que escribe. Esta estructura de tiempos alternos se va a mantener durante toda la película, y los *flashbacks* deben interpretarse como los recuerdos de Jo que se transforman en las tramas de su novela.

Otro de los grandes aciertos del film es la puesta en escena. El tratamiento visual de las dos líneas temporales que hemos comentado es muy diferente. Greta Gerwig subraya el contraste entre un pasado idealizado, desbordante de vida y alegría, y un

presente mucho más plano y gris. El pasado se representa con una iluminación cálida y arropado por una paleta de colores de la misma gama; por el contrario, el tiempo presente aparece dominado por una tonalidad fría, con predominio de los azules grisáceos. Este concepto se traslada a su vez al vestuario, por ejemplo, de Jo, diseñado por Jacqueline Durran. Colores oscuros y fríos para el presente, y vestidos cálidos, e incluso rojos, para el pasado. También el diseño de peluquería subraya el contraste entre la jovialidad alegre de la Jo adolescente, con su maravillosa melena dorada, y la seriedad circunspecta de la Jo adulta, con el cabello recogido u oculto bajo un sombrero. Estas diferencias se trasladan también a los espacios arquitectónicos, tanto en interiores como en exteriores, responsabilidad de Chris Farmer. De las casas llenas de vida y pasión, pasamos al aspecto lúgubre que ofrecen después. Por todo ello, parece que Greta Gerwig nos ofrece una interpretación bastante crepuscular y agridulce de la novela, una reelaboración adulta del relato.

El diseño de producción y la dirección artística se inspira en la pintura de Winslow Homer y de Thomas Cole, y en las fotografías de Julia Margaret Cameron, pero también hay referentes a la versión cinematográfica de 1994. Para terminar, este proyecto no hubiera podido concretarse sin un *casting* acertado. La elección de Saoirse Ronan estaba clara para Gerwig, ya que la considera su *alter ego*. También Greta quería a Emma Watson, no solo por su calidad de actriz sino por su faceta activista. La incorporación de Meryl Streep hizo que el resto del reparto se sumara al proyecto sin ninguna dificultad.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

AA.VV.; *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

BOURGET, J-L. y O´NEILL, E.; *Lubistch o la sátira romántica*, Festival de San Sebastián, San Sebastián, 2006.

CAPRA, F.; *El nombre delante del título*, Madrid, T&B Editores, 1999.

CAVELL, S.; *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999.

LEPROHON, P.; *Historia del cine*, Madrid, Rialp, 1968.

SADOUL, G.; *Historia del cine mundial*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1998.

CINE DE AVENTURAS (Y DE ACCIÓN)

5

1. Aproximación al género

El género “cine de aventuras” hunde sus raíces en el genuino sentido de espectáculo, ya que, en general, se trata de películas de puro entretenimiento. Su meta es conseguir que el espectador logre evadirse de su vida cotidiana, se involucre en la historia y hasta, tal vez, se identifique con el héroe, asumiendo desafíos extraordinarios de los que siempre saldrá vencedor. En definitiva, se busca sobre todo que el público se divierta

Hablamos de “cine de aventuras y de acción”, uniendo ambas clases en una sola denominación, aunque propiamente no sean exactamente lo mismo, porque, dada la abundancia de escenas con mucha acción en las películas de aventuras, y que, por su parte, en el núcleo de las películas de acción siempre hay lugar para alguna aventura, en la práctica ambos géneros llegan a confluir. También coinciden en su objetivo, el puro disfrute del espectador, mediante hechos inverosímiles y situaciones espectaculares, que le sorprendan, susciten su asombro y le hagan vibrar de emoción. De ahí que, aún con evidentes diferencias entre ellas, las películas de aventuras y las películas de acción puedan ser consideradas como pertenecientes a un nuevo género que las englobaría: *Cine de aventuras y de acción*.

Dicho “macrogénero” presenta unas características o elementos comunes en el guion y en la puesta en escena de cada película, pero las líneas temáticas son muy variadas, de tal modo que el *cine de aventuras y de acción* se despliega en distintas ramificaciones o subgéneros y, a menudo, se superpone con otros géneros, como sucede con el wéstern o con algunas películas de guerra.

Todavía en el cine mudo, en los años veinte del pasado siglo, el actor norteamericano Douglas Fairbanks (1883-1939) encarnó de

forma paradigmática a la mayoría de los héroes de las primeras películas de capa y espada: *La marca del Zorro* (Fred Niblo, 1920), *Los tres mosqueteros* (Fred Niblo, 1921), *Robín de los bosques* (Allan Dwan, 1922), *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), *Don Q, hijo del Zorro* (Donald Crisp, 1925), *El pirata negro* (Albert Parker, 1926), *La máscara de hierro* (Allan Dwan, 1929).

Aunque la carrera del emblemático actor cayó en declive con la llegada del cine sonoro, no sucedió lo mismo con el género de aventuras, que, además del sonido, se benefició del tecnicolor para poder seguir produciendo películas inolvidables de espadachines en las que brillaron actores espléndidos que han dejado huellas indelebles en el cine hollywoodiense, como Errol Flynn (1909-1959), protagonista de *El capitán Blood* (1935), *Robín de los bosques* (1938), o *El halcón del mar* (1940), las tres dirigidas por Michael Curtiz; Tyrone Power (1914-1958), con *El signo del zorro* (Rouben Mamoulian, 1940); Gene Kelly (1912-1996), que llegaría a ser una gran estrella del musical, fue un intrépido D'Artagnan en *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948); Burt Lancaster (1913-1994) como el rebelde Dardo, haciendo, además, alarde de sus dotes acrobáticas en *El halcón y la flecha* (Jacques Tourneur, 1950); el longevo Kirk Douglas (1916-2020) encarnando al heredero de un jefe vikingo, en una de las películas más taquilleras del año de su estreno, *Los vikingos* (Richard Fleischer, 1958); Stewart Granger (1913-1993), cuyo personaje, André Moreau, protagoniza un espectacular duelo de espadas con el Marqués de Maynes —encarnado por un soberbio Mel Ferrer—, al final de la película *Scaramouche* (George Disney, 1952); Robert Taylor (1911-1969), apodado "el hombre del perfil perfecto", fue el caballero sajón Wilfred de Ivanhoe en la película del mismo nombre (*Ivanhoe,* Richard Thorpe, 1952).

Sin olvidar las múltiples adaptaciones literarias, como *El conde de Montecristo* (Rowland V. Lee, 1934) y *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948) a partir de obras de Alejandro Dumas; *La Pimpinela Escarlata* (Harold Young, 1934), sobre la novela de la escritora británica de origen húngaro, Emma Orczy; o *El prisionero de Zenda* (John Cromwell y W.S. Van Dyke, 1937, y Richard Thorpe, 1952),

ambas versiones basadas en la novela del autor británico sir Anthony Hope Hawkins.

También la mítica figura del rey Arturo de Inglaterra inspiró numerosos guiones cinematográficos con héroes ejemplares, como *Los caballeros del rey Arturo* (Richard Thorpe, 1953); *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974); *Perceval le Gallois* (Éric Rohmer, 1979), *Excalibur* (John Boorman, 1981).

Las películas de capa y espada no proponen una situación social de injusticia como motivo de análisis y reflexión para el espectador. Propiamente no hay un planteamiento ideológico crítico sobre el orden social. Sencillamente el protagonista, un dechado de virtudes, está inserto en un ámbito de desafueros y pone su espada al servicio de los agraviados para reparar los ultrajes y atropellos que están sufriendo. El Bien vence al Mal mediante la acción personal de un héroe que corrige los despotismos y opresiones que encuentra a su paso.

Pero el cine de espadachines no es la única especialización de las películas de aventuras en los años treinta, y autores como Julio Verne, Emilio Salgari, Robert L. Stevenson, etc. serán una importante fuente de inspiración para el cine. Así Tarzán, el personaje ficticio creado por el escritor Edgar Rice Burroughs, dio lugar a todo un ciclo de doce películas, con el mismo actor como protagonista, Johnny Weissmuller, convertido en arquetipo del héroe. Por citar solo algunas de ellas, recordemos las cuatro primeras de la serie: *Tarzán de los monos* (W. S. Van Dyke, 1932), *Tarzán y su compañera* (Cedric Gibbons, 1934), *La fuga de Tarzán* (Richard Thorpe, 1936), *Tarzán y su hijo* (Richard Thorpe, 1939). El personaje de Tarzán ha resultado tan sugerente para el cine, que no ha dejado nunca de suscitar nuevos guiones para películas y series de TV.

Dentro del cine de aventuras, abundan las películas de acciones espectaculares en la mar, con o sin presencia de piratas, tormentas, naufragios, intrigas, secuestros, abordajes, etc. Los ejemplos de aventuras marítimas son numerosos en el cine clásico: la novela de Robert Louis Stevenson *La isla del tesoro* sería llevada al cine, primero por Victor Fleming, en1934 y años más tarde, en 1950, por Byron Haskin; *El capitán Blood* (Michael Curtiz, 1935); *Rebelión a*

bordo, de Frank Lloyd, en 1935 (en 1962, Lewis Milestone retomaría la trama argumental en una película del mismo nombre, en la que Marlon Brando toma el relevo de Clark Gable como protagonista, en el papel del primer oficial Fletcher Christian); *Capitanes intrépidos* (Victor Fleming, 1937); *El halcón del mar* (Michael Curtiz, 1940); *Piratas del mar Caribe* (Cecil B. DeMille, 1942); *El capitán Kidd* (Rowland V. Lee, 1945); *La mujer pirata* (Jacques Tourneur, 1951); *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951); *El temible burlón* (Robert Siodmak, 1952); *Los contrabandistas de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955).

Después de años de indiferencia hacia el género por parte del público (incluida la película *Piratas* de Roman Polanski (1986), que no alcanzó la acogida esperada), el productor Jerry Bruckheimer inició con éxito la saga “Piratas del Caribe”: *La maldición de la Perla Negra* (Gore Verbinski, 2003); *El cofre del hombre muerto* (Gore Verbinski, 2006); *En el fin del mundo* (Gore Verbinski, 2007); *En mareas misteriosas* (Rob Marshall, 2011); *La venganza de Salazar* (Joachim Rønning y Espen Sandberg, 2017).

2. Características del género

2.1. Elementos de guion

El esquema narrativo de una película de aventuras suele ser muy sencillo. Se desarrolla en tres fases: *introducción*, *nudo* y *desenlace*. A su vez, consta de tres elementos siempre presentes:

Un héroe (frente a un antihéroe, con el que constituye el dúo bueno/villano, y a una víctima a la que debe salvar).

El protagonista, que es una suerte de encarnación del Bien, se encuentra solo y debe desplegar fuerzas sobrehumanas para vencer a los villanos, que representan las fuerzas del Mal, poderosas y prácticamente irreductibles.

Un escenario geográfico exótico (océanos, islas, selvas, países remotos o irreales, espacios galácticos, etc.), generalmente enmarcado en un tiempo pasado o futuro. Muy raramente se sitúa la acción en el presente, porque se busca, justamente, huir de lo cotidiano.

La lejanía y la imprecisión espaciotemporal facilitan que los hechos más inverosímiles resulten creíbles para el espectador y le permiten una total evasión de las limitaciones y monotonía de su vida cotidiana.

Un trayecto sembrado de dificultades y contratiempos, a lo largo del cual el héroe se verá obligado a superar portentosos obstáculos hasta conseguir llevar a cabo su misión (cumplir una venganza justiciera, socorrer a alguien, evitar una amenaza inminente, descubrir algo importante, un tesoro o un secreto...).

2.2. Elementos de la puesta en escena

Las localizaciones ficticias, con su halo de exotismo, permiten crear un auténtico espectáculo cinematográfico, con efectos especiales impresionantes. Recordemos los primeros diez minutos de *En busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981), primera película estrenada de la serie *Indiana Jones*, aunque es la segunda en la cronología del personaje, por detrás de *Indiana Jones y el templo maldito* (1984).

Una serie de secuencias sorprendentes se suceden a velocidad de vértigo sin solución de continuidad. El espectador es arrastrado por un ritmo trepidante, sin que sepa todavía nada del personaje. La acción se sitúa en una jungla de Sudamérica, en un templo que esconde un ídolo que Jones quiere robar. La tribu de los hovitos (invento del guion de la película), unos peligrosos arqueros con dardos y flechas envenenados, quiere impedírselo. Pero el auténtico villano es el francés Belloq, que los dirige.

Hay planos muy cortos, con colores saturados y, de fondo, la música trepidante de John Williams. El espectador no puede pensar, solo recibe los fuertes impactos de cada escena, engarzadas una tras otra sin darle un respiro. Todavía desconoce de qué va la película, pero ya ha disfrutado de diez minutos espectaculares.

Un salto brusco nos traslada a la Universidad norteamericana en la que da clase el prestigioso arqueólogo Indiana Jones. En otros diez minutos, conocemos que Jones debe buscar el Arca de la Alianza, escondida en una lejanísima ciudad legendaria. También el tiempo va a resultar indefinido, pues el detonante de la acción —un

codiciado objeto con poderes sobrenaturales—, remite a un tiempo muy remoto, cuando Dios entregó a Moisés las Tablas de la Ley y le mandó construir un Arca para guardar el documento de la Alianza.

Los nazis codician el Arca, porque el ejército que la posea vencerá inevitablemente y ellos quieren ser dueños del mundo. El héroe tiene, pues, una importante misión: salvar a la humanidad. Para conseguir encontrar el Arca antes que los poderes oscuros se hagan con ella, y entregarla a manos seguras, se verá obligado a vivir una auténtica epopeya jalonada de hazañas y peligros grandiosos.

3. Veinte títulos de referencia

1. Las nieves del Kilimanjaro (Henry King, 1952)
2. Mogambo (John Ford, 1953)
3. El hombre que pudo reinar (John Huston, 1975)
4. En busca del arca perdida (Steven Spielberg, 1981)
5. Los vikingos (Richard Fleisher, 1958)
6. Los siete samuráis (Akira Kurosava, 1954)
7. El tesoro de Sierra Madre (John Huston, 1948)
8. Tarzán de los monos (W. S. Van Dyke, 1932)
9. Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra (Gore Verbinski, 1942)
10. La vuelta al mundo en 80 días (Michael Anderson, 1956)
11. 20.000 leguas de viaje submarino (Richard Fleischer, 1954)
12. James Bond contra Goldfinger (Guy Hamilton, 1964)
13. Kill Bill: Volumen 1 (Quentin Tarantino, 2003)
14. Ivanhoe (Richard Thorpe, 1952)
15. Apocalypto (Mel Gibson, 2006)
16. Las minas del rey Salomón (Compton Bennett/Andrew Marton, 1950)
17. Dersu Uzala (Akira Kurosawa, 1975)
18. La isla del tesoro (Victor Fleming, 1934)
19. El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959)
20. Master and Commander (Peter Weir, 2003)

4. Estudio de caso

En dos películas de aventuras bien distintas, por época, por director y por temática, podremos, sin embargo, comprobar cómo, a pesar de las notables diferencias, ambas tienen en común los rasgos característicos del género: *Robin Hood*, de M. Curtiz y William Keighley (1938) una cinta emblemática de capa y espada, considerada una de las mejores películas de aventuras de todos los tiempos, y *La Reina de África* de John Huston (1951), una no menos maravillosa película de aventuras.

4.1. Robin Hood (1938)

Directores: Michael Curtiz y William Keighley / Guion: Norman Reilly Raine y Seton I. Miller, basada en la leyenda de Robin Hood / Música: Carl Jules Weyl / Fotografía: Tony Gaudio y Sol Polito / Reparto: Errol Flynn en el papel principal, Olivia de Havilland como Lady Marian, Basil Rathbone como Sir Guy de Gisbourne y Claude Rains como el Príncipe Juan.

Obtuvo tres estatuillas en la 11ª edición de los premios Óscar (1939): Mejor banda sonora (Erich Wolfgang Korngold), Mejor montaje (Ralph Dawson), Mejor dirección artística (Carl Jules Weyl). Había también sido nominada para Mejor película, pero el galardón fue finalmente concedido a *Vive como quieras* de Frank Capra.

4.1.1. Directores

El estadounidense William Keighley (1889-1984) había dirigido notables películas de gánsteres, como *Contra el imperio del crimen* (1935) y *Balas o votos* (1936), que supusieron importantes beneficios económicos para la Warner. Pero, en el caso de *Robin Hood*, la película más cara en la historia de Warner hasta ese momento, la compañía no estaba de acuerdo con el ritmo que Keighley le estaba imprimiendo a la película y, después de varias semanas de rodaje, fue reemplazado por Curtiz. No obstante, no dejó de figurar en los créditos del film como codirector.

Michael Curtiz (1886-1962), estadounidense de origen húngaro, tuvo la habilidad de dar a *Robin Hood* el ritmo trepidante que

necesitaba y, el resultado fue una fantástica película de aventuras. Fue uno de los directores más prolíficos de la historia del cine y, unos años antes de *Robin Hood*, en 1935, ya había dirigido otra excelente cinta de acción y aventuras, *El capitán Blood*, con los mismos actores protagonistas, Errol Flynn y Olivia de Havilland, así como con Basil Rathbone, sir Guy de Gisbourne en *Robin Hood* y el personaje de Levasseur en *El capitán Blood*. Pero eso no significa que Curtiz pudiera ser encasillado en un único tipo de películas, pues cultivó prácticamente todos los géneros cinematográficos. Por no mencionar más que algunos de los títulos de su numerosa filmografía, además de los ya citados, podemos recordar: *La carga de la Brigada Ligera* (1936); *Ángeles con las caras sucias* (1938); *Yanqui Dandy* (1942); *Pasaje para Marsella* (1944); *Noche y día* (1946); y *No somos ángeles* (1955), entre otros. Pero sin duda, la película que le proporcionaría más renombre fue la mítica *Casablanca* (1942), con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en los papeles protagonistas.

4.1.2. De qué va

A finales del siglo XII, durante la ausencia del rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, que ha ido a combatir en las cruzadas, su hermano, el príncipe Juan, ha usurpado el trono y pretende ser coronado rey.

A su vuelta de la campaña, Ricardo es secuestrado por Leopoldo de Austria, que pide un rescate por él. El príncipe Juan y los caballeros normandos, que no están dispuestos a permitir el regreso del legítimo rey, están oprimiendo al pueblo con toda suerte de tropelías. Robin de Locksley, un señor sajón de inigualable valor y el mejor arquero conocido, se convierte en líder proscrito y organiza una guerrilla rebelde para vencer al impostor y salvar al rey Ricardo.

4.1.3. Reparto

El reparto es extraordinario, encabezado por Errol Flynn y Olivia de Havilland, perfectamente acompañados por secundarios de lujo, especialmente Basil Rathbone como Sir Guy de Gisbourne y un magnífico Claude Rains, el Príncipe Juan en la película, al que

recordamos como como el capitán francés Louis Renault, que comenzó una bonita amistad con Rick andando bajo la niebla en el aeropuerto de Casablanca, en una de las escenas memorables de la historia del cine.

4.1.4. Estructura

La estructura de la película es sencilla:

a) Una breve *introducción*, que presenta la situación y a los personajes principales.

En 1191, cuando Ricardo Corazón de León marchó a la Tercera Cruzada entregó la regencia de Inglaterra a su amigo Guillermo Longchamp, en quien tenía plena confianza. Pero su pérfido hermano, el príncipe Juan, ha usurpado el trono, se ha declarado él mismo regente, con ayuda de los caballeros normandos, y gobierna despóticamente, oprimiendo a los sajones con excesivos impuestos y toda suerte de agravios.

Un día llega la terrible noticia de que el rey Ricardo, a su regreso de las cruzadas, ha sido secuestrado por Leopoldo de Austria, quien pide por él un alto rescate. Magnífica excusa para que el príncipe Juan aumente todavía más los impuestos, a pesar de no tener ninguna intención de redimir a su hermano.

b) El *núcleo* del relato está constituido por una serie de secuencias de acción encadenadas:

—En el bosque de Sherwood, sir Robin de Locksley, un aguerrido noble sajón fiel al rey Ricardo, que se opone abiertamente al príncipe Juan, se enfrenta a sir Guy de Gisbourne y a sus hombres, en defensa de Much, el molinero.

—Robin se presenta en el castillo de Gisbourne, donde sir Guy ofrece un banquete al príncipe Juan y a los nobles normandos. Conocemos también a Lady Marian Fitzwalter, de quien sir Guy está enamorado, que se muestra despectiva con Robin. Robin lucha solo contra todos y sale vencedor.

—Robin convoca en el bosque de Sherwood a todos los hombres que hayan sido azotados o torturados para organizarse como proscritos y luchar contra la tiranía del príncipe Juan. Mientras tanto, Robin es sentenciado a muerte y se anuncia que toda

persona que lo ayude será condenada a la horca. Siguen las crueldades de Juan y el pueblo está aterrorizado. Pero Robin y los suyos intervienen en defensa de los más débiles.

—Robin y sus hombres capturan a Sir Guy de Gisbourne, el cobarde Sheriff de Nottingham y a un gran grupo de soldados normandos, que transportaban dinero de impuestos extorsionados a los sajones. Marian comprende a Robin y ambos empiezan a enamorarse. Robin permite que el humillado sir Guy y el Sheriff se vayan de Sherwood.

—El Sheriff de Nottingham concibe un ingenioso plan para capturar a Robin: se organizará un torneo de tiro con arco cuyo premio, una flecha dorada, será entregado por lady Marian. Robin no puede resistir la tentación y se presenta. Gana el torneo, pero es capturado y sentenciado a la horca. Sus hombres consiguen rescatarlo.

—Robin va de noche al castillo de Nottingham para ver a Marian y agradecerle cuanto hizo por él. Se prometen su amor, pero ella no quiere huir con él porque ya se siente comprometida con la causa de la justicia que lidera su amado y piensa que puede ayudar mejor actuando como espía junto a los traidores.

—El rey Ricardo y sus hombres han regresado secretamente a Inglaterra, disfrazados de monjes. Pero son reconocidos y la noticia llega al príncipe Juan, quien traza un plan para matarlo. Marian se entera y pretende advertir a Robin, pero es descubierta y condenada a muerte por traición. Bess, su dama de compañía, consigue finalmente que llegue el aviso a su destino.

—Mientras el rey Ricardo y sus caballeros disfrazados de monjes cruzan el Bosque de Sherwood, son detenidos por Robin y sus hombres, que no los reconocen. Entonces llega Much e informa a Robin sobre el peligro de Marian y de que Ricardo está ahora en Inglaterra. Robin ordena una búsqueda para encontrar al Rey y traerlo con ellos para protegerlo. En ese momento, Ricardo revela su identidad. Robin idea un plan para entrar en la ceremonia de coronación del príncipe Juan, salvar el reino y salvar a Marian.

—En el gran salón, cuando el rito está a punto de empezar, Ricardo se revela a los nobles allí reunidos, y se desata una

terrible lucha. Los hombres del príncipe Juan son derrotados y Robin libera a Marian de su encierro en un calabozo.

c) En la *conclusión,* Ricardo destierra a Juan y sus seguidores por el resto de sus vidas, y declara que se implanta la justicia. Nombra a Robin Hood barón de Locksley y conde de Sherwood y Nottingham. Y después de haberles consultado, ordena que Robin tome en matrimonio a Lady Marian.

4.1.5. La película

La puesta en escena de *Robin Hood* es totalmente impresionante en todos los aspectos. Fue una de las primeras películas en tecnicolor con el uso de tres colores y todavía en la actualidad, a pesar de que las nuevas tecnologías han avanzado considerablemente en ese aspecto, conserva la belleza de su colorido y sigue constituyendo un regalo para la mirada del espectador. Además, hay una relación entre colores y ámbitos de acción, con una carga simbólica de significado muy interesante.

El bosque de Sherwood, con la espesura de su vegetación y la luz que se filtra entre las ramas, resulta ser un marco magnífico para el refugio de Robin Hood y sus seguidores. No se nos muestra en detalle donde viven, más bien todo queda un poco difuminado, con una paleta de colores verdes y marrones. El bosque es el espacio de la libertad y de la defensa de los grandes valores, como la fidelidad, la justicia, la amistad, la lealtad, la generosidad... Robin y sus secuaces están integrados en el bosque, son parte de él, como los árboles y la tierra. Ese grupo de hombres encarna los valores que encierra el bosque. Lo vemos plásticamente en sus vestidos, en los que predominan los colores verde y marrón.

Por su parte, el resto de personajes, especialmente los malvados y su entorno, llevan ropajes brillantes, de colores vivos, que contrastan con el cromatismo de todo lo que implica Sherwood. Su lugar natural son las dependencias del castillo de sir Guy de Gisbourne, que representan el ámbito de la traición, de la falsedad y de la crueldad.

No hay muchos decorados en la película y, salvo alguna posada y alguna calleja de pueblo, todos corresponden a las estancias del

castillo, incluidas las mazmorras. Pero tanto los decorados como el mobiliario y el resto de elementos escenográficos son portentosos y están perfectamente ajustados al ambiente y a la época, de tal manera que la imagen visual es realmente magnífica en todas las escenas de interior. Por otra parte, los escenarios están muy bien estructurados y ese interior del castillo tan deslumbrante permite generar alguna de las escenas más hermosas de la película, como es la lucha final entre Robin y sir Guy, con las sombras de ambos contendientes reflejadas en la columna hasta que aparecen sus imágenes reales, en el mismo plano, sin ningún corte.

4.2. La Reina de África (EE.UU., 1951)

Director: John Huston / Guion: James Agee y John Huston, adaptación de la novela homónima de C.S. Forester / Música: Allan Gray / Fotografía: Jack Cardiff / Reparto: Humphrey Bogart y Katharine Hepburn en los papeles principales, y Robert Moley como el reverendo Samuel Sayer, hermano de la protagonista.

En la 24.ª edición de los premios de la Academia (1952), *La Reina de África* obtuvo la estatuilla a Mejor actor para Humphrey Bogart. La película había sido también nominada para Mejor actriz para Katharine Hepburn (pero el galardón fue para Vivien Leigh en *Un tranvía llamado deseo*), Mejor director para John Huston (lo obtuvo George Stevens por *Un lugar en el sol*), y Mejor guion para James Agee y John Huston (lo recibieron Michael Wilson y Harry Brown por *Un lugar en el sol*).

4.2.1. El director

John Huston (1906-1987), uno de los mejores directores del cine clásico estadounidense, cuenta en su haber con cuarenta y cuatro prestigiosos premios cinematográficos (además de setenta y seis nominaciones), entre los cuales dos premios Óscar (Mejor director y mejor guion adaptado, por *El tesoro de Sierra Madre* (1949) y el León de Plata al mejor director por *Moulin Rouge* (Festival de Venecia, 1952). Huston fue también actor y guionista.

La primera de sus treinta y siete películas como director fue *El halcón maltés* (1941) y la última, *Dublineses (Los muertos)*, rodada

en 1987, el mismo año de su muerte. Además de los títulos ya citados, de su filmografía como director podríamos destacar *El hombre que pudo reinar* (1975), *Cayo Largo* (1948), *Moby Dick* (1956), *Vidas rebeldes* (1961), *La noche de la iguana* (1964), *El honor de los Prizzi* (1985), *La jungla de asfalto* (1950), etc.

4.2.2. De qué va

Mientras en Europa acaba de estallar la Primera Guerra Mundial, Charlie Allnut, un rudo canadiense que se dedica a transportar mercancías por el río Ulanga con su viejo barco de vapor *La Reina de África*, llega a Kungdu, una aldea del África Oriental Alemana. Los acontecimientos se precipitan y Charlie se ve obligado a huir de las tropas alemanas, y se lleva consigo a Rose Sayer, una estirada y puritana misionera metodista. Son dos seres distintos e incompatibles, pero las aventuras y penalidades que vivirán juntos a bordo de *La Reina de África* irán cambiando paulatinamente sus caracteres y su relación.

4.2.3. Reparto

Los dos actores protagonistas, Humphrey Bogart (1899-1957) y Katharine Hepburn (1907-2003), llevan a cabo un trabajo de interpretación espléndido. Para Bogart se trataba de un papel bien distinto de todos los anteriores, pero supo añadir a su repertorio una sombra de comicidad de un encanto fascinante. Por su trabajo en *La Reina de África* alcanzó el único Óscar que recibió en su vida. Teniendo en cuenta la calidad de muchas de sus anteriores interpretaciones, cuesta creer que fuera solo esta película el motivo del premio. El mismo Bogart lo dejó entender en la ceremonia de entrega de los Óscar, cuando dijo: “He estado detrás de esto durante mucho tiempo. Quizá le gusto a la gente”.

Katharine Hepburn era un icono de un tipo de mujer libre e independiente, capaz, no solo de no someterse al varón, sino de ejercer dominio sobre él. Ostenta el récord de haber ganado cuatro premios Óscar a Mejor actriz por las películas: *Gloria de un día* (Lowell Sherman,1932); *Adivina quién viene esta noche* (Stanley Kramer, 1968); *El león de invierno* (Anthony Harvey, 1968); *En el*

estanque dorado (Mark Rydell, 1981). Aunque no quiso ir a recoger ninguno de ellos. Fue una actriz excelente, pero sus personajes acababan siempre siendo absorbidos por su propia personalidad. Rose Sayer es, en realidad, Katharine Hepburn embarcada en *La Reina de África*, disponiendo a dónde quiere que Charlie Allnut dirija la embarcación. Y amando con la misma pasión y la misma entrega que supo hacerlo ella en la vida real.

4.2.4. Estructura

La narración de la navegación de *La reina de África*, aunque muy densa de vicisitudes, es sencilla en su exposición:

Una *introducción*, en la que conocemos a los personajes y se inicia la acción; el *núcleo* del relato, constituido por el itinerario a lo largo del río Ulanga / Bora (es el mismo afluente del Lago Victoria, que cambia de nombre en un cierto punto de su recorrido), hasta llegar a la zona de los lagos, con una serie de secuencias de acción encadenadas, que mantienen al espectador en tensión sin un solo minuto de respiro; y finalmente, una *conclusión,* en forma de final feliz*.*

> La coincidencia de planteamiento de *La Reina de África* y *Robin Hood* es, pues, total. Son dos películas de aventuras con los tres elementos fundamentales del género: 1) *Un héroe*, que con sus fuerzas casi sobrehumanas consigue aniquilar a los malvados, mucho más poderosos que él (Robin Hood vencedor frente al príncipe Juan y a sir Guy de Gisbourne; Charlie Allnut, con un viejo cascarón flotante, capaz de destruir la soberbia embarcación de los alemanes). 2) *Un escenario geográfico exótico* (el bosque de Sherwood en un caso, los deslumbrantes paisajes del África salvaje en otro). 3) *Un trayecto sembrado de dificultades y contratiempos* (en ambas películas, se suceden las secuencias de acción).

Sin embargo, el guion de James Agee y John Huston tiene, además, una subtrama, que es la relación de los dos personajes, Charlie y Rose, que supone una estructura profunda de la narración.

En la película de Curtiz, había también una historia de amor, pero era secundaria, en el sentido de que formaba parte, como un elemento más, del tema principal de la historia y de su protagonista, el valiente proscrito. Lady Marian se enamora de Robin por su actitud y sus acciones en defensa de la justicia y la lealtad. Él se enamora de Marian por su belleza, se queda deslumbrado en cuanto la ve. Robin es el héroe tipo: apuesto, valiente, generoso, leal y enamorado. Ella es la dama hermosa, que corresponde al amor del galán. Aunque ese amor no llega a formar una subtrama, sí da ocasión a una de las escenas más hermosas de la película, en las ventanas del aposento de Marián, cuando los amantes se despiden con un beso después de haberse declarado su amor, que ella ha supeditado a la causa de Inglaterra, y él se descuelga por los muros, embozado en su capa y protegido por las sombras de la noche.

En *La Reina de África* los dos personajes protagonistas comparten la cuestión nuclear de la trama —la travesía por el río con el objetivo de destruir el *Louisa*, el poderoso buque alemán—, pero, al mismo tiempo, ese recorrido se convierte para ellos en un viaje iniciático.

Eran dos personas muy distintas y ese contraste de caracteres acaba produciendo un choque frontal de personalidades. Sin embargo, paulatinamente, cada uno va abriéndose a la realidad del otro y va descubriendo sus valores. Así, poco a poco empiezan a comprenderse y a mirarse con afecto. Sin que ellos se den cuenta, va naciendo en su interior un sentimiento nuevo y desconocido hasta entonces, que acaba brotando con fuerza en un momento de júbilo. Cuando espontáneamente unen sus labios, se quedan sorprendidos de ese impulso que los ha lanzado a uno en brazos del otro y se sienten totalmente felices. Ambos han experimentado una transformación personal radical, como consecuencia del profundo amor que se profesan. Ya no les importa ni la muerte si van a estar juntos, porque, como Rose dice en su oración, esperan estar unidos en la eternidad.

La estructura interna, basada en el contraste de caracteres y su evolución, va desplegándose a un ritmo distinto de la secuencia de aventuras, pero perfectamente integrada en ella. De tal modo que,

en la película, se armonizan en perfecto equlibrio la comedia romántica y el género de aventuras, sin que ninguno domine sobre el otro.

4.2.5. La película

La distribución de la trama de aventuras es clásica: una sucesión de circunstancias en las que el héroe debe superar peligros y penalidades. Si se alterara el orden en el que aparecen, prácticamente no cambiaría nada, porque la relación entre las acciones es de mera acumulación. Sin embargo, como hemos señalado, en los personajes hay una evolución, una auténtica transformación.

Al principio de la película, cuando el reverendo Samuel pierde la razón, en su delirio va lamentándose de sus propios fracasos en la carrera eclesiástica y de los de su hermana Rose como mujer, pues jamás ha tenido una relación. En esa misión metodista, alejada de la civilización, habían creado un pequeño mundo que les daba seguridad a ambos y Rose se había forjado esa personalidad de mujer sin fisuras, con la cual se protegía del entorno y de sí misma, de su verdad de ser fracasado. Cuando ese refugio se desmorona, el mundo que le espera es el reducido espacio de una embarcación, con un individuo que es otro perdedor solitario, cuyo resguardo es el alcohol y la libertad de no depender de nadie. Son dos personas que no se conocen, de caracteres y costumbres antitéticos y que, previsiblemente, nunca podrán llegar a entenderse.

La espina dorsal de la película es el diálogo entre esos dos personajes tan bien perfilados y tan espléndidamente encarnados por dos de los más grandes actores de la historia del cine.

Se cuenta que mientras estaban rodando en el Congo Belga, todo el equipo de rodaje cayó enfermo de disentería, excepto John Huston y Humphrey Bogart. Eran las dos únicas personas que no habían probado el agua. ¡Solo bebían whisky!

Robin Hood y *La Reina de África* son dos magníficas películas de aventuras, aun con diferencias de estilo como las que hemos comentado. Las dos han resistido bien el paso de los años y siguen deleitando al gran público cinéfilo.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

CAPARRÓS LERA, J.M., *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

----------, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP, 2009.

----------, *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, RIALP, 2004.

CLIFFORD, M. y LATORRE, J.M, *Todas las películas de Humphrey Bogart*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994.

GONZÁLEZ, J.F., *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP, 2007.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook 2009.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel 2003. Voz: ‘Cine dramático’, pp. 39-40.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros.,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

EL THRILLER

6

1. Aproximación al género

La palabra *thriller* procede del inglés *'thrill'*, que significa turbar, estremecer, emocionar, excitar. Trasladado al mundo del cine, *thriller* se refiere precisamente a películas que buscan impresionar, angustiar o asustar. Sin embargo el término no es unívoco, pues mientras a veces se lo considera un género —también llamado cine criminal o cine negro— que engloba toda una serie de especializaciones (cine de detectives, policíaco, penitenciario, de gánsteres, etc.) en otras solo se identifica con el cine de intriga o suspense.

En cualquier caso, aunque a efectos prácticos nos atengamos a considerarlo un género, tendremos que aceptar que no es un género perfectamente definido ni definible. Por otra parte, en rigor, resulta un género tan prolijo, que sería casi interminable adscribirle subgéneros, porque, en realidad, se solapa y se difumina con otros muchos géneros, como, por ejemplo, con el cine de aventuras.

Trataremos, pues, de analizar los elementos comunes a todo tipo de películas que pueden responder a la denominación thriller y, a partir, de ahí, intentaremos seguir una cierta clasificación, integrada por dos bloques muy amplios —el cine de gánsteres y el cine negro —, con un apartado dedicado al suspense.

El thriller se caracteriza por crear un clima de intriga y de misterio que no se resuelve hasta el final. Acostumbra a girar en torno a una temática criminal, cuyos rasgos comunes suelen ser: gánsteres, mafiosos y ladrones; contrabando; corrupción política y policial; agentes de policía y detectives privados. Ese tipo de películas pretende provocar sensaciones vivas en el espectador, perturbarlo, sobresaltarlo y mantenerlo en tensión hasta el clímax y desenlace. Aunque a veces, esas impresiones de intriga y excitación pueden ir

acompañadas de rasgos de humor y elementos cómicos que aligeren la angustia.

El cine criminal o *thriller* nació como género genuinamente americano, en un contexto sociocultural muy concreto, el crac del 29 —esa catastrófica caída de la bolsa que acabaría provocando la Gran Depresión—, que no solo supuso la ruina económica, sino que dejó al hombre americano moralmente roto. Y en ese ámbito de tristeza, desánimo y falta de horizontes, surgieron las películas de gansterismo, contrabando durante la ley seca, acción policial, extorsión... Todo un testimonio de una época, en un lugar concreto, pero que no tardó en irradiarse a otros países.

2. Especializaciones del thriller

Los clásicos de la literatura policíaca inspiraron un sinnúmero de películas, aunque con resultado desigual. Personajes como el detective Sherlock Holmes (creado por el escritor británico Arthur Conan Doyle), el también detective Hércules Poirot y la investigadora aficionada Miss Marple (ambos de la británica Agatha Christie), el comisario Maigret (del belga Georges Simenon) no han dejado de estar presentes en la pantalla desde el cine silente hasta nuestros días.

Recordemos la magnífica versión de la novela de Agatha Christie, *Asesinato en el Oriente Express*, llevada al cine en 1974 por Sidney Lumet, con un reparto de lujo. Cada uno de los catorce personajes fue encarnado por un actor de primera fila: Albert Finney, Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Sean Connery, Anthony Perkins, Vanessa Redgrave, Jacqueline Bisset, Richard Widmark, Martin Balsam, Jean-Pierre Cassel, John Gielgud, Michael York, Wendy Hiller y Rachel Roberts.

La trama gira alrededor de un misterioso asesinato llevado a cabo en un departamento de primera clase del lujoso tren *Oriente Express*. Durante el trayecto entre Belgrado y Slavonski Brod, el tren atraviesa una tormenta de nieve en los Balcanes y finalmente queda detenido durante la noche. A la mañana siguiente, el cuerpo del millonario estadounidense Samuel Ratchett aparece sin vida en su cama, cosido a puñaladas, doce en total. Entre los ilustres viajeros,

cada uno de los cuales cuenta con una buena coartada que lo excluye como sospechoso, se encuentra el sagaz detective belga Hércules Poirot, quien se hace cargo de la investigación. El descubrimiento de la verdad no será lo más sorprendente del desenlace de la historia.

Entre otros muchos galardones, la película obtuvo seis nominaciones a los Óscar, una de las cuales se traduciría en Óscar a mejor actriz de reparto para Ingrid Bergman; y nueve nominaciones a los Premios BAFTA, de las cuales dos se convertirían en premio a mejor actriz de reparto para la misma Ingrid Bergman, y premio a mejor actor de reparto para John Gielgud.

La película de Lumet está considerada una de las mejores adaptaciones de novelas de la genial escritora británica Agatha Christie con el detective Hércules Poirot como protagonista, junto a *Diez negritos*, en las versiones de René Clair (EE.UU., 1945) y de Stanislav Govorukhin (URSS, 1987) y *Muerte en el Nilo,* de John Guillermin (Reino Unido, 1978).

No puede dejar de nombrarse la más reciente película *Puñales por la espalda,* de Rian Johnson (EE.UU., 2019), en la que el renombrado y rico autor de novelas de misterio Harlan Thrombey es encontrado muerto en su habitación a la mañana siguiente de la celebración familiar de su ochenta y cinco cumpleaños. La policía concluye que fue un suicidio, pero alguien que se conserva en el anonimato paga una sustanciosa cantidad al afamado detective Benoit Blanc para que investigue.

La película no es una adaptación literaria, sino más bien una suerte de homenaje a la obra de la genial Agatha Christie, con referencias cinematográficas muy ocurrentes, que nos llevan a pensar en algunos modos formales de Hitchcock, o nos recuerdan la película de Robert Moore *Un cadáver a los postres* (EE.UU., 1976); también la presencia de autómatas en la mansión de Thrombey nos retrotrae a *La huella,* de Joseph L. Mankiewicz (Reino Unido, 1972), y el mismo Benoit Blanc, en quien parece habitar el espíritu de Hércules Poirot, pero cuya gabardina nos recuerda al mucho menos pulido y elegante Peter Falk, el entrañable detective Colombo.

Y no olvidemos tampoco, que *El nombre de la rosa* (RFA, Jean-Jacques Annaud*,*1986), la magnífica adaptación de la novela

homónima de Umberto Eco, no solo tiene características de thriller en la línea argumental, sino que bajo las figuras de Guillermo de Baskerville y Adso, descubrimos a los personajes de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes y su inseparable Watson.

Dentro del género thriller, también tienen relevancia las películas de asesinos, ya sea basadas en personajes extraídos de la realidad, como *M, el vampiro de Düsseldorf* (Alemania, Fritz Lang, 1931), *Monsieur Verdoux* (EE.UU., Charles Chaplin, 1947) o *Landrú* (Francia, Claude Chabrol, 1963), o bien en personajes de creación literaria, como Norman Bates, surgido de la pluma del escritor estadounidense Robert Bloch en su novela *Psycho* (1959), que Alfred Hitchcock llevaría al cine con el mismo título, *Psicosis* (1960).

Cuando el protagonista de la película criminal no es un personaje individual sino un cierto tipo de organización criminal, hablamos de *cine de gánsteres;* si en primer plano aparece la figura del detective privado, se trata de *cine negro;* pero si quienes llevan el hilo de la acción frente a los culpables son los responsables oficiales del orden público, tenemos *películas policíacas.* Sin embargo, una vez más debemos recordar que los límites entre unas y otras están difuminados y bien a menudo las temáticas aparecen entremezcladas.

2.1. Cine de gánsteres

Las organizaciones criminales se desarrollaron en Estados Unidos a partir de 1919, con la promulgación de la ley seca, que prohibía la venta de alcohol, y crearon estructuras ilegales paralelas a la economía de mercado, con cuyas actividades los capos obtenían enormes sumas de dinero y altas cotas de poder.

La ley sería derogada en 1933 por Franklin Roosevelt, pero en esos catorce años la delincuencia organizada tuvo una gran presencia en el país, especialmente en la ciudad de Chicago.

Las actividades de los mafiosos eran muy sugerentes para ser llevadas a la pantalla, y así nació el “cine de gánsteres”, típicamente norteamericano. A menudo los personajes de las películas están directamente inspirados en seres reales, como Torrio, Al Capone —

apodado *Scarface,* ‘cara cortada’—, Frank Costello, Lucky Luciano, “Bugsy” Siegel, etc.

La biografía de un gánster suele presentar una estructura narrativa lineal, desde los orígenes modestos del “héroe”, su ascensión esforzada hasta llegar a lo más alto de poder y dinero y, al fin, su caída con una muerte espectacular, todo ello animado con frecuentes escenas violentas intercaladas a lo largo del hilo argumental. *Scarface, el terror del hampa,* de Howard Hawks (1932), sigue impresionando al espectador de hoy con tanta violencia, tiros, sangre y muerte.

Otro tema recurrente, íntimamente entroncado con el anterior, es el “crimen organizado”, las familias mafiosas, organizadas entre ellas para repartirse la ciudad y cuyas fuentes de ingresos y de poder provenían de la extorsión, la prostitución, el juego y la venta ilegal de alcohol.

La película de gánsteres es un género muy codificado: por sus personajes (alrededor del gánster hay todo un equipo de matones, abogados, policías corruptos, especialistas en negocios sucios, mujeres espectaculares generalmente vulgares), por sus temas (sobornos a policías, políticos corruptos, luchas por el poder dentro del grupo y enfrentamientos entre bandas), por sus decorados urbanos (interiores en hoteles, restaurantes, estaciones y otros lugares públicos, y exteriores en la calle, preferentemente de noche) y por los accesorios (armas, coches y trajes ostentosos).

Este tipo de películas se superpone con la película policíaca y con el cine negro en general. Por ejemplo, *Los intocables de Eliot Ness* (EE.UU., Brian De Palma, 1987) nos traslada al Chicago de los años 30, cuando impera la “ley seca”. El agente federal Eliot Ness persigue incansablemente al gánster Al Capone, amo absoluto de la red de venta ilegal de alcohol, pero el poder y la astucia de este son tales, que la justicia no tiene modo de alcanzarlo. La película tiene, pues, elementos de cine policíaco —Eliot Ness, el protagonista, es un agente de la ley que lucha porque impere la justicia—, elementos de cine de gánsteres —el antagonista es el poderoso capo Al Capone, con todo un entramado de protección que lo hace casi invulnerable— y, en general, toda la trama y la estética son de puro cine negro.

La película que inició propiamente el género de películas de gánsteres fue *Hampa dorada* (EE.UU., Mervyn LeRoy, 1931). A partir de entonces, el género conoció su apogeo, con títulos como *Las calles de la ciudad* (EE.UU., Mamoulian, 1931) o *El enemigo público* (EE.UU., William A. Wellman, 1931). Pero, a partir de la ya citada *Scarface, el terror del hampa* de Howard Hawks (1932), un retrato de Al Capone bajo el nombre de Tony Camonte, tuvo un cierto declive, aunque no desapareciera del todo y dejara películas como *Los violentos años veinte* (1939), *El último refugio* (1941) y *Al rojo vivo* (1949), las tres del mismo director norteamericano Raoul Walsh.

A partir de los años cincuenta, el género volvió a revitalizarse con fuerza, con ejemplos como *Chicago años 30* (EE.UU., Nicholas Ray, 1958), *Cara cortada* (EE.UU., Phil Karlson, 1959) y *La ley del hampa* (EE.UU., Budd Boetticher, 1960). Pero, el gran resurgir del género se dio a partir de 1972, con la primera entrega de la magnífica trilogía de *El Padrino,* de Francis Ford Coppola, cuyas partes II y III aparecerían sucesivamente en 1974 y 1990. Le siguieron títulos extraordinarios como *El precio del poder* (EE.UU., Brian De Palma, 1983), *Uno de los nuestros* (EE.UU., Martin Scorsese, 1990), *Muerte entre las flores* (EE.UU., Joel Coen, 1990), *Pulp Fiction* (EE.UU., Quentin Tarantino, 1994), *Casino* (EE.UU., Martin Scorsese, 1995), *Camino a la perdición* (EE.UU., Sam Mendes, 2002), *El irlandés* (EE.UU., Martin Scorsese, 2019) y tantas otras.

2.2. Películas policíacas

A mediados de los años treinta, en Estados Unidos, el cine empezó a reemplazar el protagonismo de los delincuentes por los agentes de la ley. La película policíaca coincide con la película de gánsteres —mismos recursos, misma violencia, misma estructura lineal—, salvo por el hecho de que cede el personaje principal al policía.

Por otra parte, la película policíaca ya no es un género genuinamente norteamericano, sino que se ha extendido por todo el mundo y en general, sobre todo en los últimos tiempos, incluso con más violencia y brutalidad si cabe. Recordemos *Heat*, de Michael

Mann (EE.UU., 1995), con Al Pacino como el agente Vincent Hanna y De Niro como el delincuente Neil McCauley. La escena en la que los atracadores de un banco se enfrentan a la policía mientras intentan escapar, ha sido considerada una de las mejores escenas de acción, con una violencia inusitada, que se mantiene a lo largo de más de ocho minutos.

Otros nombres emblemáticos son: *En legítima defensa* (Francia, H-G. Clouzot, 1947); *Deseos humanos* (EE.UU., Fritz Lang, 1954); *Sed de mal* (EE.UU., Orson Welles, 1958); *Hasta el último aliento* (Francia, Jean-Pierre Melville, 1966); *Contra el imperio de la droga* (EE.UU., William Friedkin, 1971); *Flores de fuego* (Japón, Takeshi Kitano, 1997); *Mystic River* (EE.UU., Clint Eastwood, 2003), etc.

2.3. Cine negro

Como el cine de gánsteres, también la película negra, que en realidad abarca de algún modo tanto al cine de gánsteres como al de policías, ofrecía un testimonio sociopolítico de los Estados Unidos, en su caso de los años cuarenta, sobre todo a partir de la postguerra, con obras tan significativas como *El halcón maltés* (John Huston, 1941), con un Humphrey Bogart inigualable como el detective privado Sam Spade; *Laura* (Otto Preminger, 1944), con el detective Mark McPherson (Dana Andrews) como protagonista; *Perdición* (Billy Wilder, 1944), con Barton Keyes (un magnífico Edward G. Robinson) como investigador; *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1946), con el detective privado Philip Marlowe (Dick Powell); *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946), de nuevo con Philip Marlowe, esta vez encarnado por Humphrey Bogart; *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947), con Jeff Bailey, un antiguo detective (Robert Mitchum).

El personaje más representativo de ese tipo de películas fue el actor Humphrey Bogart, dando vida a los famosos detectives Philip Marlowe (personaje creado por el escritor Raymond Chandler) y Sam Spade (del escritor Dashiell Hammett). Tal vez por eso, se ha intentado a veces establecer una diferencia con el cine de gánsteres a partir del protagonista, que en este caso sería un detective. Pero esto es incierto, porque en no pocas obras de cine negro no aparece

la figura del detective, como en *Perversidad* (Fritz Lang, 1944), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1945), *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnet, 1946), *Cayo Largo* (John Huston, 1948), *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955).

De hecho, en la película seguramente más paradigmática del cine negro, *Gilda*, del director estadounidense Charles Vidor (EE.UU., 1946), la acción se desarrolla entre tres personajes, Johnny Farrell, un truhán cínico y amargado, Ballin Mundson, el dueño de un casino ilegal y en medio de ellos, Gilda, esposa de Mundson, con una vieja relación de odio y pasión con Johnny. Hay un contexto de fondo de operaciones delictivas (un casino ilegal y un cartel de tungsteno), violencia y muerte, pero el protagonismo y la acción principal corresponden al triángulo amoroso, Gilda, Johnny y Ballin.

3. Algunos elementos de la puesta en escena

Algunos de los elementos que caracterizan al cine negro son:

—Los personajes estereotipados —ya sea el gánster o el delincuente; el amigo del protagonista (como el tío Pío en *Gilda*); a menudo la madre, que encarna los valores tradicionales (así la madre de Tony Camonte en *Scarface, el terror del hampa*); el agente de la ley; el detective o investigador—, entre los cuales merece ser destacado el rol de la mujer en la trama. El personaje femenino central deja de ser alguien desvalido necesitado de protección, para pasar a ser lo que se ha venido en llamar una *mujer fatal*. Se trata de una mujer muy hermosa, inteligente y ambiciosa, que juega con su atractivo físico para seducir al varón. Según le convenga en cada momento, puede aparecer como dulce y delicada o exigente y manipuladora, con tal de presionar al protagonista para que cometa los delitos que a ella le interesan. Es una mujer que no necesita quien la defienda porque ella misma sabe hacerlo, matando si es necesario. Muchas de las actrices de Hollywood de esa época alcanzaron sus mayores éxitos interpretando este tipo de personaje: por supuesto Rita Hayworth, la sugestiva Gilda, pero también Lauren Bacall, uno de los grandes mitos femeninos de la historia del cine; Ava Gardner, a quien el escritor Ernest Hemingway calificó de “El animal más

bello del mundo", Joan Crawford, una de las actrices más aclamadas de la industria de Hollywood, y Barbara Stanwyck, considerada una de las mujeres fatales más emblemáticas, entre otras varias.

—Los personajes son seres humanos al límite, que se sitúan al margen de la ley y las historias dramáticas en las que se debaten están marcadas por la violencia y la muerte.

—La acción narrada es contemporánea, en un ambiente de sordidez, misterio, miedo y fatalismo.

—La mayoría de las escenas se desarrollan en espacios urbanos durante la noche, en calles vacías o edificios abandonados, clubes nocturnos, garitos de apuestas, zonas portuarias, bares clandestinos. La iluminación utiliza claroscuros, encuentros en la penumbra, figuras a contraluz o semiocultas en las sombras.

—Diálogos cortantes y secos, frecuentemente cínicos.

—Densidad narrativa: se trata de historias complejas en las que pueden suceder muchas cosas a la vez en poco tiempo. Son relatos para fascinar al espectador y mantenerlo en vilo, no para mostrar una realidad coherente y ni tan siquiera verosímil.

—El final de la película suele ser amargo y pesimista. Si hay una historia amorosa, puede tener un final feliz, como en *Gilda,* pero siempre queda envuelto en el ambiente trágico del conjunto.

4. Películas de suspense. El maestro Hitchcock

En el lenguaje cinematográfico el *suspense* no es la intriga propia de los thrillers, sino que, en sentido genérico, es la expectación impaciente que mantiene al espectador en estado de ansiedad por saber qué va a suceder y cómo va a suceder. El suspense no es, pues, un recurso fílmico susceptible de ser añadido a cualquier película, sino que es un elemento intrínseco de la narración. Por extensión, el género llamado "cine de suspense" comprende un tipo de películas basadas en la intriga criminal.

Alfred Hitchcock (1899-1980), un genio del cine mundial, ha sido considerado el "mago del suspense". Ciertamente, gracias a una

técnica cinematográfica impecable (montaje, movimientos de cámara y empleo expresivo del color a partir del momento en el que pudo contar con el recurso), conseguía mantener al espectador subyugado por sus historias. Es curioso comprobar cómo, con su gran capacidad de visualizar en su mente cada escena y el conjunto de la película, antes incluso de tener escrito el guion completo, era capaz de reinventar la técnica de la intriga en cada una de sus películas.

Después de algunos filmes de éxito en Reino Unido, como *El enemigo de las rubias* (1927), anterior al sonoro, o la versión de 1934 de *El hombre que sabía demasiado,* Hitchcock se instaló definitivamente en Hollywood en 1939, donde pronto alcanzaría renombre internacional. Fue un cineasta muy prolijo —firmó 53 largometrajes—, que gustaba de trabajar siempre con las mismas estrellas. Como vemos, en su filmografía, los actores se repiten:

Cary Grant protagonizó cuatro de sus películas: *Sospecha* (1941) con Joan Fontaine; *Encadenados* (1946) con Ingrid Bergman; *Atrapa a un ladrón* (1955) con Grace Kelly; y *Con la muerte en los talones* (1959) con Eva Marie Saint.

James Stewart, otras cuatro: *La soga* (1948) con John Dall y Farley Granger; *La ventana indiscreta* (1954) con Grace Kelly; *El hombre que sabía demasiado* (1956) con Doris Day; y *Vértigo* (1958) con Kim Novak.

Ingrid Bergman, tres: *Recuerda (1945)* con Gregory Peck; *Encadenados* (1946) con Cary Grant; y *Atormentada* (1949) con Joseph Cotten.

Grace Kelly, también tres: *La ventana indiscreta* (1954) con James Stewart; *Crimen perfecto* (1954) con Ray Milland; y *Atrapa a un ladrón* (1955) con Cary Grant.

Joan Fontaine, dos: *Rebeca* (1940) con Laurence Olivier; y *Sospecha* (1941) con Cary Grant;

Joseph Cotten, dos: *La sombra de una duda* (1943) con Teresa Wright; y *Atormentada* (1949) con Ingrid Bergman.

Gregory Peck, dos: *Recuerda* (1945) con Ingrid Bergman; y *El proceso Paradine* (1947) con Ann Todd.

Tippi Hedren, dos: *Los pájaros* (1963) con Rod Taylor; y *Marnie la ladrona* (1964) con Sean Connery.

De formación católica, Alfred Hitchcock era un humanista y en sus películas suelen aparecer valores humanos de fondo, como la nítida delimitación entre el bien y el mal, incluido el mal que cada hombre lleva dentro, y un sentido romántico del amor. Pero su humor era amargo como lo era su visión de la realidad. Su cine ha despertado opiniones contradictorias, mientras unos consideran sus películas meros productos para el éxito comercial, otros piensan que supo explotar su destreza narrativa para llegar a una auténtica creación artística.

Mucha gente se ha preguntado por qué Hitchcock aparece siempre por unos instantes en sus películas. La primera vez que eso sucedió fue en *El enemigo de las rubias*, de 1927, es decir, cuando todavía no había llegado el sonoro. Aparece dos veces, una sentado en la oficina de un periódico y la otra apoyado a una verja entre otros figurantes. En esa ocasión fue simplemente un recurso para llenar la escena con una figura más. En principio la película fue rechazada por los distribuidores, hasta que, por fin, tras no pocas trabas y dificultades pudo llegar a las pantallas y fue aclamada con entusiasmo.

A partir de ese momento, los cameos del director se convirtieron en una especie de talismán, aunque pronto derivaron en un *gag* inocente*,* es decir una simple broma sin palabras, que supone una cierta complicidad entre el director y el espectador.

5. Estudio de un caso: *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959).

Director: Alfred Hitchcock/ Guion: Ernest Lehman/ Música: Bernard Herrmann/ Fotografía: Robert Burks/ Reparto: Cary Grant (Roger Thornhill/George Kaplan), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thorhnill), Leo G. Carroll (el profesor), Martin Landau (Leonard), Edward Platt (Abogado de Thoornhill).

Con la muerte en los talones, situada entre otras dos grandes películas del mismo director *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1959), forma parte de la época en la que Hitchcock está en el punto más alto de su carrera, con un dominio de la narrativa impresionante.

La historia es original de un guionista extraordinario, Ernest Lehman, y del mismo Hitchcock. Ambos la fueron creando sobre la marcha, lo cual en algún momento pudo incluso crear un cierto desconcierto en los actores. Pero Hitchcock, como solía, veía el film completo en su imaginación sin necesidad de tener en la mano un guion, y así fueron avanzando en el rodaje.

Lehman, ganador de un Globo de Oro y cuatro veces nominado a los Premios Óscar, fue el autor de otros magníficos guiones: *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), *Chantaje en Broadway* (Alexander Mackendrick, 1957), *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *Sonrisas y lágrimas* (1965) o *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Mike Nichols ,1966). En 2001 fue el primer guionista galardonado con un Óscar Honorífico.

También para la música se eligió a uno de los grandes, Bernard Herrmann, que había recibido el Óscar a la mejor música de película dramática por su trabajo en *El hombre que vendió su alma* (William Dieterle 1941). Es también el creador de la música de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) y de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), pero fue con Alfred Hitchcock con quien colaboraría más asiduamente: *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955), *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Falso culpable* (1956), *Vértigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (1959), *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963), *Marnie la ladrona* (1964).

Con la muerte en los talones recibió ocho importantes premios y diez nominaciones. Se estrenó en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1959 y fue galardonada con la Concha de Plata a la mejor dirección. Además de otros reconocimientos, obtuvo tres nominaciones a los Óscar de 1960, a Mejor Guion, Mejor Montaje y Mejor Dirección Artística.

5.1. Reparto

El reparto está encabezado por Cary Grant, un artista reconocido en el mundo de la industria del cine, con el que grandes directores, además de Hitchcock, procuraban poder contar en sus películas. Estaba considerado el mejor actor de comedias del momento, que unía sus toques de humor a una imagen de perfecto caballero. Con su aspecto de galán y su elegancia natural, nada impostada, era perfecto para un personaje que parecía hecho a su medida. Realmente su papel en *Con la muerte en los talones* resultó una de sus mejores interpretaciones. En 1966 se retiró definitivamente del cine. Aunque fue nominado dos veces para los Óscar, nunca llegó a obtener la preciada estatuilla, hasta que en 1970 la Academia enmendó la injusticia, y Grant recibió un Óscar honorífico en reconocimiento a toda su carrera.

Eva Marie Saint no era exactamente la actriz que Hitchcock hubiera deseado para su película, pero Grace Kelly, su actriz fetiche, se había convertido en Princesa de Mónaco en 1956 y el director tuvo que conformarse con Eva Marie Saint e intentar hacer con ella una de sus “rubias de hielo”. El resultado fue magnífico y el personaje de Eve Kendall quedó inmejorable. Ya unos años antes, en 1954, Eva Marie Saint había obtenido el Óscar a mejor actriz secundaria por su personaje de Edie Loyle en *La ley del silencio*, a las órdenes de Elia Kazan. Sin embargo, no llegó a tener la carrera que hubiera cabido esperar de su talento.

Para los secundarios, Hitchcock contó con grandes actores, como James Mason, Martin Landau, Leo G. Carroll y Jessie Royce Landis (madre de Grace Kelly en otra película de Hitchcock, *Atrapa a un ladrón*, en 1955), pero hay que decir que todo el elenco, incluso para los papeles más pequeños, está muy bien elegido y cada uno de ellos lleva a cabo un trabajo magnífico.

5.2. De qué va

La Agencia de Inteligencia norteamericana ha tenido que inventar a un agente que no existe. Le han dado un nombre, George Kaplan, y le reservan habitaciones en hoteles de distintas ciudades, a los que envían sucesivamente su equipaje. Por una casualidad, en el bar del hotel Plaza de Nueva York, el publicista Roger Thornhill es

tomado erróneamente por Kaplan, el inexistente agente del gobierno, y la red de espionaje encabezada por Philip Vandamm lo secuestra para interrogarlo y eliminarlo. Lo fuerzan a beber hasta emborracharlo y lo ponen al volante de un coche en marcha, al borde de un acantilado, para que su muerte parezca un accidente. Milagrosamente, Roger consigue escapar con vida y empieza entonces para él la peor de las pesadillas, va a tener que esconderse de la policía, que lo cree un asesino, y de los espías, que quieren acabar con su vida. Decide, pues, encontrar a ese agente Kaplan con el que lo confunden, para aclarar el enredo, y toma un tren que lo lleve a Chicago. Durante el viaje, conoce a Eve Kendall, una mujer fascinante que lo ayuda a esconderse y zafarse de la policía, pero que resulta ser una espía y la amante de Vandamm. No lo ayudaba para salvarlo sino para que no cayera en las manos “equivocadas”, es decir, para evitar que lo cogiera la policía. Aunque más tarde Roger descubrirá que Eve, de la que se ha enamorado, es en realidad una agente doble que está intentando protegerlo. Juntos los dos correrán un último terrible peligro, perseguidos por los esbirros de Vandamm, en el espectacular Monte Rushmore.

5.3. Estructura

Aunque muy densa de contenido, acciones y aventuras, la estructura es muy simple:

Una brevísima introducción, en la que conocemos al personaje de Roger Thornhill y entendemos que lo han confundido con un tal George Kaplan y lo han secuestrado. A partir de ahí empieza a desarrollarse el núcleo del relato, con una sucesión de aventuras encadenadas (interrogatorio y amenazas en la casa de los espías, conducción borracho al borde del acantilado, detención por la policía, búsqueda de Kaplan para aclarar la situación, diplomático de las Naciones Unidas asesinado mientras habla con él, intento de asesinato a campo abierto, sesión de subastas cercado por los espías, persecución en el Monte Rushmore...).

Finalmente, llega la conclusión, en forma de final feliz, en una escena absolutamente magistral, en la que la misma actitud, el

mismo gesto y las mismas palabras que tenían al espectador al límite de la tensión sobre un precipicio en el Monte Rushmore se convierten en una broma feliz de los recién casados, antes de penetrar en el túnel que los llevará del otro lado, a una vida distinta. No es un encadenado de dos escenas, es un corte tajante, hay una elipsis entre ellas, pero está hecho con tal habilidad que le brinda al espectador la última sorpresa de la película, y le transforma la ansiedad en sonrisa complacida. Es una escena bellísima, una muestra más del extraordinario genio de Hitchcock.

5.4. La película

Con la muerte en los talones es una película de suspense netamente hitchcockiana, con una parte de comedia romántica y rasgos del cine de aventuras. Trata muchos de los grandes temas humanos que le interesan a Hitchcock, como el deseo, los miedos, el amor, y la culpa, así como algunos elementos frecuentes en sus películas, como el falso culpable (*El enemigo de las rubias*, 1927; *Falso culpable*, 1956), que suele ser un hombre corriente, con quien el espectador puede fácilmente sentirse identificado y sobre el cual recae la culpa de un delito que no ha cometido; también el gusto por filmar en los trenes (*Alarma en el expreso,* 1938; *Extraños en un tren*, 1951) y en grandes monumentos (en *Sabotaje*, 1942, los protagonistas aparecen colgados de la antorcha de la Estatua de la Libertad).

Si se analiza la trama, se descubren muchas lagunas de lógica, todo es confuso y faltan muchos datos. Por ejemplo, en ningún momento se dice de dónde proceden los espías, ni qué buscan ni a qué se dedican, ni qué contienen los microfilms por los que están dispuestos a matar. En un diálogo entre Roger y el llamado profesor, el jefe de los servicios de inteligencia, Roger le pregunta qué es eso que busca Philip Vandamm, que vale más que una vida humana. “Digamos que se dedica a importaciones y exportaciones”, le contesta. “¿Pero qué vende?”, insiste Roger. “Precisamente secretos del Gobierno” es la respuesta. Es decir, nada, no se aclara nada.

Sin embargo, Hitchcock consigue que el espectador siga fácilmente el hilo de la narración y se involucre de tal modo que lo entienda absolutamente todo, sin encontrar nada extraño o complicado que le lleve a cuestionarse la verosimilitud. Las sorpresas se suceden sin parar, y la película lo mantiene en vilo de principio a fin.

Hitchcock domina perfectamente el ritmo de la narración, lo ralentiza cuando quiere y después vuelve a darle velocidad, nunca de forma precipitada, sino con equilibrio y pulso firme. En el viaje en tren, Hitchcock para el ritmo de vértigo de las escenas anteriores para introducir una historia romántica. En cuanto se retoma el ritmo, la misma subtrama, ya totalmente integrada en el hilo narrativo, imprime de nuevo velocidad a la acción.

En la entrevista de François Truffaut a Alfred Hitchcock, el cineasta francés le pidió que le precisara la distinción entre *suspense* y *sorpresa*. La explicación del maestro es clara y contundente:

> Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: “No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar”. En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un «twist», es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota (TRUFFAUT, p. 68-69).

En el tren, Eve ha ayudado a Roger a escapar de la policía y ella misma se compromete escondiéndolo en su compartimento. Roger está confiado, más aún después de su encuentro amoroso. Sin embargo el espectador tiene una información de la que él carece, porque hemos visto cómo hace llegar un billete (“¿Qué hago con él por la mañana?”) a Philip Vandamm y Leonard. A partir de ese momento, nosotros sabemos que “hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar”, mientras que Roger se fía de ella y está dispuesto a

seguir sus instrucciones para ir al encuentro de Kaplan. Para Roger sí será una sorpresa cuando en la recepción del hotel descubra que Eve le mintió, que no fue Kaplan quien lo citó, sino que ella lo condujo a una ratonera.

En otra ocasión, es Eve quien tiene “una bomba debajo de la mesa” y no lo sabe. Su doble juego ha sido descubierto por Leonard y Vandamm y planean deshacerse de ella en el avión. Roger intenta rescatarla y finalmente emprenden juntos una arriesgada huida.

La película tiene, además, secuencias increíbles que rompen todos los esquemas habituales del cine, como la famosa escena de la avioneta que persigue a Roger. Desde que aparece el autobús en el que viaja Roger, hasta que huye en un camión robado, hay un intervalo de algo más de 10 minutos, prácticamente en silencio (apenas unas palabras con un hombre que espera el autobús). Es una escena carente de verosimilitud y que no tiene ninguna función en el guion, porque no hace avanzar la acción. Es un fin en sí misma, una idea —o una intuición genial— del director.

Al principio vemos cómo la cámara enfoca con calma toda la amplitud del desierto, sin dejar un espacio por escrutar. Todo es inmenso, plano y sin vegetación. Únicamente destaca la figura de Roger, de pie, solo en medio de la nada. No muy lejos, un maizal reseco, que tampoco ofrece ningún amparo. Roger está pues totalmente desprotegido y sin posibilidades de huir si hubiera algún peligro.

Durante más de tres minutos, no sucede nada. Hay muy poca circulación. Hasta que un coche deja a un campesino de la zona que va a coger el autobús hacia Chicago. Roger y el hombre, frente a frente, a ambos lados de la carretera. A lo lejos vemos una avioneta que fumiga y el campesino comenta “Es extraño, aquel avión está fumigando cosechas donde no las hay”. En ese momento llega el autobús y el hombre se va. Roger, de nuevo solo en ese desierto, ve cómo la avioneta va hacia él, lo embiste, le dispara y lo fumiga, todo en unos minutos que transcurren a velocidad de vértigo, hasta que la avioneta se estrella y él, sano y salvo, consigue irse del lugar.

6. Thriller en el cine español

Aunque por sus orígenes el thriller es un género genuinamente norteamericano, se extendió a muchos otros países, entre ellos España. No faltan títulos de calidad en el cine español, desde *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem y *Los peces rojos* de José Antonio Nieves Conde, ambas de 1955, a *Celda 211* de Daniel Monzón (2019); *La isla mínima* (2014) y *Modelo 77* (2022) de Alberto Rodríguez; *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar; *El Reino* (2018) y *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen. Y tantos otros.

Como puro cine negro (aunque sin la "femme fatale", todo hay que decirlo) tenemos la espléndida trilogía de *El crack* de José Luis Garci, cuya primera entrega se estrenó en 1981. Dos años después, en 1983, llegaba a las pantallas una secuela, *El crack dos*. En el épilogo al libro *Adictos al crack*, José Luis Garci afirmaba tajante: "No voy a filmar ningún otro Crack". Afortunadamente no fue así y en 2019 apareció una "precuela", *El crack cero.* ¿En qué orden conviene ver las tres películas, siguiendo la cronología de la historia —cero, uno y dos— o de las fechas de estreno —uno, dos y cero—? Seguramente no importa mucho, porque lo esencial es que se trata de tres películas magistrales, puro cine negro ambientado en España.

7. Veinte títulos de referencia

1. La trilogía de *El Padrino* (Martín Scorsese (1972. II, 1974. III, 1990)
2. La trilogía de *El crack* (1981. Dos, 1983. Cero, 2019)
3. *Heat* (Michael Mann, 1995)
4. *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990)
5. *Perdición* (Billy Wilder, 1944)
6. *Casino* (Martin Scorsese, 1995)
7. *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1956)
8. *Tener y no tener* (Howard Hawks, 1944)
9. *Cayo Largo* (John Huston, 1948)
10. *Infitrados* (Martin Scorsese, 2006)
11. *Ocean's Eleven: Hagan juego* (Steven Soderbergh, 2001)

12. *Los intocables de Eliot Ness* (Brian De Palma, 1987)
13. *Sed de mal* (Orson Welles, 1958)
14. *Laura* (Otto Preminger, 1944)
15. *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950)
16. *En un lugar solitario* (Nicholas Ray, 1950)
17. *Gilda* (Charles Vidor, 1946)
18. *L.A. Confidential* (Curtis Hanson1997)
19. *Camino a la perdición* (Sam Mendes, 2002)
20. *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954)

Referencias bibliográficas y otras fuentes

CAPARRÓS LERA, J.M., *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

----------, *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, RIALP, 2004.

----------, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP, 2009.

BRODDE, D. y CATALÀ, J.M., *Todas las películas de Robert de Niro*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994.

CLIFFORD, M. y LATORRE, J.M, *Todas las películas de Humphrey Bogart*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994,

DESCHNER, D. y LATORRE, J.M, *Todas las películas de Cary Grant*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994,

GONZÁLEZ, J.F., *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP, 2007.

ORELLANA, J., ALMACELLAS, M.A., WATT, N., *Manual de crítica de cine*, Madrid, CEU Ediciones, 2019.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook 2009.

QUIRK, L.J. y LATORRE, J.M., *Todas las películas de Ingrid Bergman*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994,

RINGGOLD, G. y CATALÀ, J.M., *Todas las películas de Rita Hayworth*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel 2003. Voz: ‘Cine dramático’, pp. 39-40.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros.,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

THOMAS, T. y CATALÀ, J.M., *Todas las películas de James Stewart*, en “Antología del Cine Clásico”, Barcelona, RBA Editores, 1994.

TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchocock,* Madrid, Alianza Editorial, 2000.

VV. AA., *Adictos al crack*, Notorius Ediciones, 2014.

CINE BÉLICO

7

1. Aproximación al género

Desde los comienzos del cine, el nuevo invento se consideró un medio poderoso para registrar y llevar a un público amplio lo sucedido en los campos de batalla desde la perspectiva de quien promovía la difusión. Por eso, pronto fue utilizado como recurso propagandístico al servicio de los distintos bandos en conflicto, tanto en su formato documental como después con creaciones de ficción histórica. Unas veces para levantar la moral del pueblo y de los combatientes; otras, como pura propaganda nacionalista o patriótica; pero también como visión crítica desde una perspectiva pacifista, como deseo de mostrar los horrores de la guerra.

En ocasiones la guerra es el trasfondo de un relato biográfico o dramático. Así, desde el punto de vista cinematográfico, los grandes maestros del cine americano han jugado, como señala Vicent Pinel, con dos enfoques, usando “el catalejo por sus dos extremos”:

—Una apertura amplia del campo en el que se crean espectáculos con grandes despliegues de figurantes en espacios épicos y numerosos efectos visuales y de sonido.

—Un detalle de la historia, para ver en personajes concretos, en historias pequeñas, los efectos de la guerra sobre los seres humanos.

Es decir, los grandes planos épicos y los planos cortos de los dramas individuales; “la Historia con mayúscula y las pequeñas historias individuales”; la combinación de lo concreto, lo personal, y lo de interés social o colectivo.

Prácticamente se puede seguir cronológicamente la triste historia de las guerras con películas que las convierten en relatos cinematográficos, pero debido a la potencia del cine norteamericano, son más numerosas las referidas a guerras con

participación de los Estados Unidos. Entre ellas, por ejemplo, encontramos, con mayor o menor tendencia épica o apologética, pacifista o de denuncia, de acción o entretenimiento, películas referidas a distintas etapas bélicas:

—Guerra de Secesión: *El nacimiento de una nación*, de David W. Griffit (1915);

—I Guerra Mundial: *Sin novedad en el frente,* de Lewis Milestone (1930); *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick (1941).

—II Guerra Mundial: *La delgada línea roja,* de Terrence Malick (1998); *El puente sobre el río Kwai*, de David Lean (1957); *¿Arde París?,* de René Clément (1966).

—Guerra de Vietnam: *Nacido el 4 de julio*, de Oliver Stone (1989); *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979); *Platoon,* de Oliver Stone (1986).

…Y así podríamos seguir hasta llegar a nuestros días.

Aunque se tenga una actitud personal antibelicista, el cine bélico siempre ha tenido gran aceptación por parte del público, porque los espectadores se identifican con los dramas vividos por los personajes, y porque el género se presta a la espectacularidad y al entretenimiento de la acción.

2. Características del género

Dentro de las películas históricas, el género bélico se caracteriza por tratar argumentos desarrollados en una guerra y presentar de forma explícita las batallas. Por esta razón, las películas bélicas suelen tener un importante despliegue de efectos especiales en su puesta en escena, así como movimientos de masas y un complejo montaje de imagen y sonido.

Como ocurre en otras películas históricas, también las bélicas pueden incluir la biografía de un personaje real relevante.

Según el portal Treintaycinco, las características del cine bélico, que lo diferencian de otros géneros cinematográficos, son: la presencia de elementos militares, los diálogos tácticos sobre estrategias militares, la predilección por los planos generales o

amplios, la presencia de explosiones y violencia y la dicotomía entre el poder y la debilidad.

Aunque hay cintas de carácter bélico fantástico, como puede ser la saga de *La guerra de las Galaxias*, aquí nos centramos en las de carácter histórico y de ficción, es decir, las no documentales.

3. Veinte títulos de referencia

Una vez más, son tantos los títulos de películas bélicas que merecen un puesto de honor en la historia del cine, que resulta difícil seleccionar solo unas cuantas. Por unas u otras razones, las que proponemos a continuación son merecedoras de estar entre las reseñables. En manos de cada lector/espectador está el completar o reajustar la lista.

Puesto que se trata de películas de ficción —no documentales— de carácter histórico, las presentamos ordenadas cronológicamente según la etapa de la historia a la que corresponden los acontecimientos que se narran, y no según el año de producción o algún otro criterio.

1. BRAVEHEART, DE MEL GIBSON (1995)

A finales del siglo XIII, el escocés William Wallace lidera la rebelión frente al rey Eduardo I de Inglaterra que había invadido Escocia en 1296, y consigue la unión de todos los nobles escoceses en la primera guerra de independencia de Escocia frente a la ocupación inglesa. Mel Gibson encarna al épico personaje en un entorno espectacular.

2. SENDEROS DE GLORIA, DE STANLEY KUBRICK (1957)

En Francia, durante la I Guerra Mundial, tres supervivientes de un ataque suicida contra las posiciones alemanas en Agnoc, que acaba en fracaso, son sometidos a consejo de guerra acusados de cobardía. Impresionantes las escenas de bombardeos. Kirk Duglas, extraordinario. Discurso antibelicista ante la sinrazón de los mandos militares.

3. LAWRENCE DE ARABIA, DE DAVID LEAN (1962)

I Guerra Mundial. El joven oficial del Imperio británico Thomas Edward Lawrence lidera la lucha de las tribus árabes contra los

turcos. Biografía épica con Peter O'Toole, Omar Sharif, Alec Guinness, Anthony Queen…

4. FELIZ NAVIDAD, DE CHRISTIAN CARION (2005)

En la Navidad de 1914, a comienzos de la I Guerra Mundial, los soldados británicos, alemanes y franceses salen de sus trincheras y celebran juntos la Nochebuena. Aunque parezca un amable cuento navideño, el insólito abrazo de hermandad entre enemigos sucedió en la vida real, y el hecho fue ocultado por las autoridades.

5. 1917, DE SAM MENDES (2019)

Durante la I Guerra Mundial, en territorio francés ocupado por los alemanes, dos jóvenes soldados británicos reciben la misión imposible de entregar un mensaje atravesando las líneas enemigas, para así evitar que cientos de soldados, entre los que se encuentra el hermano de uno de ellos, sean víctimas de un cruento ataque. Rodada en un aparente único plano secuencia, hace participar al espectador de la angustia de personas nobles en medio de un campo de muerte.

6. EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI, DE DAVID LEAN (1957)

Un grupo de soldados británicos prisioneros tiene que construir un puente para los japoneses durante la II Guerra Mundial. La misión de los aliados: volarlo. Mítica banda sonora y soberbia puesta en escena. Se centra en los personajes, prisioneros de guerra. Reparto de lujo con William Holden y Alec Guiness.

7. LOS CAÑONES DE NAVARONE, DE LEE THOMPSON (1961)

En la II Guerra Mundial, los nazis han construido una fortaleza inexpugnable con potentes cañones en un acantilado del Egeo. Los aliados tienen que destruirlos para recuperar el Mediterráneo. Gregory Peck, David Niven, Richard Harris, Anthony Queen… Se inclina hacia el cine de aventuras de corte clásico más que al bélico puro y duro.

8. PATTON, DE FRANKLIN J. SCHAFFNER (1970)

II Guerra Mundial. Tras una humillante derrota estadounidense en la campaña del norte de África, las victorias del controvertido general norteamericano George S. Patton frente a los alemanes cambian el curso de la guerra. Nada de eso puede hacer olvidar que

“toda gloria es pasajera”. La excelente interpretación del protagonista, George C. Scott, mereció un Óscar que el actor rechazó.

9. SALVAR AL SOLDADO RYAN, DE STEVEN SPIELBERG (1999)

II Guerra Mundial. Después del desembarco de Normandía (¡antológico!), un heterogéneo comando estadounidense afronta la misión de salvar y devolver a su madre viuda a un joven soldado que ha perdido a sus tres hermanos en la contienda. Tom Hanks encarna al capitán que dirige la misión, y Matt Damon al joven paracaidista que ha de ser rescatado. Excelente banda sonora de John Williams.

10. PEARL HARBOR, DE MICHAEL BAY (2001)

El 7 de diciembre de 1941, la aviación japonesa destruyó la base estadounidense de Pearl Harbor, en Hawai, provocando la muerte de casi 3.000 personas. Este ataque supuso la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial. Ben Affleck, Josh Hartnett, Kate Bekinsale, Alec Baldwin… Bélicamente, comienza con una dramática recreación del ataque y termina con el primer ataque de Estados Unidos contra territorio japonés.

11. EL HUNDIMIENTO, DE OLIVER HIRSCHBIEGEL (2004)

Últimos días de Hitler en el búnker de la cancillería del Tercer Reich, en Berlín, a punto de terminar la II Guerra Mundial. Hitler se niega a capitular ante el avance soviético, aunque la derrota es inminente. Poco después se suicidará junto a Eva Braun.

12. BANDERAS DE NUESTROS PADRES, DE CLINT EASTWOOD (2006)

La imagen de seis soldados estadounidenses levantando su bandera, tras la victoria frente a los japoneses en la sangrienta batalla del Pacífico durante la II Guerra Mundial, se convierte en símbolo patriótico para los Estados Unidos en una mezcla de historia y leyenda que queda cuestionada.

13. CARTAS DESDE IWO JIMA, DE CLINT EASTWOOD (2006)

La misma historia de la Guerra del Pacífico en la II Guerra Mundial, pero vista ahora desde la perspectiva japonesa, con la

respetuosa mirada del mismo director estadounidense, Clint Eastwood. En ambas la guerra es mostrada con todo su horror.

14. KATYN, DE ANDRZEJ WAJDA (2007)

Tras la invasión soviética de Polonia durante la II Guerra Mundial, los bosques de Katyn fueron escenario de las matanzas en masa de miles de ciudadanos polacos —intelectuales, artistas, profesores, oficiales y élites influyentes— a manos de la policía secreta soviética.

15. HASTA EL ÚLTIMO HOMBRE, DE MEL GIBSON (2016)

Durante la toma de Okinawa, en Japón, durante la II Gerra Mundial, un soldado sanitario estadounidense salva heroicamente a 75 heridos con riesgo de su vida, coherente con su participación responsable y su actitud pacifista y humanitaria.

16. APOCALYPSE NOW, DE FRANCIS FORD COPPOLA (1979)

Localizada en la Guerra de Vietnam, presenta el horror, deshumanización y degradación de la guerra, de toda guerra. Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall… Espectacular despliegue de imagen y sonido además de la fuerte carga de su contenido. Tiene una segunda versión de 2001 con nuevo montaje del mismo director.

17. PLATOON, DE OLIVER STONE (1986)

El horror de la Guerra de Vietnam desde la visión del director que completa su trilogía sobre el tema con *Nacido el 4 de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1993). Charlie Sheen, Willem Dafoe, Forest Whitaker, Johnny Deep. Kevin Dillon… El director, desde su mirada crítica, toma la perspectiva del soldado con toda su crudeza.

18. EN TIERRA DE NADIE, DE DANIS TANOVIC (2001)

1993, Guerra de los Balcanes. Dos soldados de bandos enemigos, uno bosnio y otro serbio, se encuentran en una trinchera, en tierra de nadie, en medio de las líneas enemigas. La situación, conocida por los medios de comunicación, se convierte en un show internacional, mientras la tensión bélica crece y los dos atrapados intentan sobrevivir. A la denuncia frente a la guerra se une la crítica a la política y a los medios de comunicación.

19. BLACK HAWK DERRIBADO, DE RIDLEY SCOTT (2001)

Somalia, 1993. Dos helicópteros Black Hawk estadounidenses son derribados durante una rápida misión en la Somalia dominada por la tiranía de los señores de la guerra. Lo que se creía una operación breve se convierte en una durísima misión de rescate de los soldados atrapados.

20.EN TIERRA HOSTIL, DE KATHRYN BIGELOW (2008)

Durante la Guerra de Irak, tres marines artificieros estadounidense recorren Bagdag para desactivar bombas. Cada uno con su carga humana, sus lazos familiares lejanos, sus diversos miedos y fragilidades, sufre el infierno de la guerra en una permanente tensión y complejidad.

4. Análisis de una película: *Hasta el último hombre*

Nos detenemos en una película bélica que conjuga armoniosamente distintos ingredientes:

—la gran Historia, el relato de un hecho histórico relevante, como es la batalla de Okinawa en la II Guerra Mundial;

—la pequeña historia, la biografía de un personaje real, Desmond Doss;

—el carácter bélico con despliegue de efectos en la narración de las batallas con una opción hiperrealista que muestra el horror de la guerra en toda su crudeza;

—la propuesta de no-violencia que, a pesar de la dureza de las imágenes, es el núcleo de sentido de la historia;

—la carga de profundidad sobre la grandeza humana frente al mal, el valor de la conciencia, la fidelidad a los principios y la coherencia hasta las últimas consecuencias por amor y deseo de paz.

HASTA EL ÚLTIMO HOMBRE (T.O. *HACKSAW RIDGE*), DE MEL GIBSON (2016)

Desmond Doss, un joven de Virginia que, por sus convicciones, no quiere empuñar un arma, es consciente de que debe servir a su país tras el ataque japonés a Pearl Harbour. Así, alistado en el

ejército de los Estados Unidos como sanitario para salvar vidas, vive en mayo de 1945 la terrible batalla de Okinawa, Japón. Allí se juntan el mayor de los horrores y la mayor de las grandezas.

El director, Mel Gibson, demuestra de nuevo que es un grandísimo director de películas de acción, en este caso basada, como decimos, en un caso real, histórico, de la II Guerra Mundial. El estilo hiperrealista del rodaje no oculta nada de la crudeza de la guerra. Por eso, este drama histórico, bélico, biográfico, es muy duro, pero la violencia que aparece en la pantalla no es gratuita. La crueldad está en los hechos narrados, en la realidad vivida. El cineasta decide enfrentarnos a ella desnudamente, sin concesiones, hasta convertirla, por sí misma, en un alegato a favor de la paz.

Si el modo de rodar las batallas es antológico desde un punto de vista técnico y estético, más lo es, desde una perspectiva moral, la escena que inspira el título de la película —*Hasta el último hombre* — y brota de los labios del protagonista en forma de oración ("Uno más, Señor, ayúdame a salvar uno más"), cuando salva la vida de los heridos con riesgo de la suya.

La fidelidad del protagonista a sus convicciones hasta las últimas consecuencias, la fe, la conciencia, la libertad interior, la coherencia, la defensa de la vida y la entrega sin condiciones forman parte de la grandeza humana llevada hasta el final.

Protagonizada por Andrew Garfield, en un papel memorable, y con guion de Robert Schenkkan y Andrew Knight, está coproducida por Australia y Estados Unidos. Completan el estupendo reparto Teresa Palmer (Dorothy, novia); Rachel Griffiths y Hugo Weaving (padres); Vince Vaughn (sargento Howell), Sam Worthington (capitán Glover); Luke Bracey (Smitty), y muchos otros, incluidos los que participan en las escenas de masas.

Acompañan muy bien la música de Rupert Gragson-Williams y la fotografía de Simon Duggan, que marcan las diferencias de las dos partes temáticas de la cinta, como veremos más adelante.

Por otro lado, no faltan, sobre todo en la primera parte, e incluso en la segunda, duramente bélica, los momentos teñidos de sentido del humor que humaniza a los personajes, y, a lo largo de la trama, la ternura de una hermosa historia de amor.

4.1.Estructura y giros de guion

La película, de 2 horas y 10 minutos de duración, tiene dos partes claramente diferenciadas. Dentro de cada una de ellas, se articula una sorprendente armonía que va marcando los tiempos y los giros de guion, acompañados por la fotografía y la música que contribuyen a perfilar toda una puesta en escena milimétricamente construida. El relato completo queda a su vez enmarcado por un prólogo y un epílogo que cierran el círculo dotándolo de pleno sentido.

Aunque el propio director ha dicho que no estamos ante una película bélica, sino ante una historia de amor, de amor al ser humano y de amor a Dios, más bien podríamos decir que no es solo una película bélica, sino mucho más. De hecho, el prólogo que da comienzo a la cinta sitúa al espectador en un espacio bélico de gran crudeza: tras un sobrio título sobre fondo negro, *Hasta el último hombre*, y la indicación de que se trata de una historia real, se suceden a cámara lenta escenas durísimas del campo de batalla finalizadas por la de un soldado llevado en camilla al que gritan: “¡Aguanta, Desmond, vamos a sacarte de aquí!”.

Las sombrías tonalidades de la fotografía, nubladas por el humo de las bombas, crean un clima de pesadilla, mientras la música se entremezcla con un asordinado sonido ambiente. Sobre él, la voz en *off* de quien después conoceremos como protagonista, va desgranando textos bíblicos de confianza en Dios, con una serenidad que contrasta con la violencia de las imágenes. Al final comprenderemos que este prólogo coincide con el final del relato, y que toda la película es un flashback a partir de este momento. Y descubriremos también que en él se contiene abundante información sobre lo fundamental del argumento y una carga de profundidad sobre el sentido total de la película.

Tras el prólogo, las dos partes en que se divide la película duran prácticamente lo mismo. La primera trata del proceso de formación, descubrimiento y maduración de convicciones del protagonista en su entorno familiar y ciudadano; la segunda se traslada al campo de batalla, convertida en cine bélico puro y duro, y lleva hasta las últimas consecuencias la puesta a prueba de tales convicciones. El

epílogo, por fin, pasa de la ficción a la vida, y ofrece imágenes reales del protagonista de la historia y de su entorno, así como declaraciones de testigos muchos años después. Esquemáticamente podríamos representarla del siguiente modo:

Prólogo	1ª parte	2ª parte	Epílogo
Guerra Camilla Voz en off	Proceso de maduración Vida familiar Entorno ciudadano	Bélica Campo de batalla	Vida real Testimonios

La primera parte, que dura aproximadamente la mitad de la película, se divide a su vez en cuatro partes de duración similar, en las que se observa un crescendo de tensión fundamentalmente psicológica. A lo largo de esta primera parte se completa el proceso de maduración del personaje, previo a la entrada en el escenario bélico.

1.a	1.b	1.c	1.d
Infancia, familia y educación	Juventud, enamoramiento y vocación	Alistamiento, instrucción y humillación	Objeción de conciencia y Consejo de guerra

1.a. **Infancia, familia y educación**

La acción se sitúa en Virginia, Estados Unidos, en 1925, 16 años antes de las escenas del prólogo bélico. Desmond Doss y su hermano Harold juegan felices en una vida de color y aire libre. Es cierto que el padre, alcohólico, tiene el alma herida por las secuelas de su participación en la I Guerra Mundial. Su tormento le lleva a ser violento con la familia. Junto a una educación profundamente religiosa de cristianos adventistas, esto hace que Desmond tenga muy presente el precepto de ‘no matarás’ y el rechazo de la violencia.

1.b. **Juventud, enamoramiento y vocación**

El joven Desmond ayuda en la Iglesia de cristianos adventistas donde su madre dirige el coro. Ante un accidente de coche, salva la vida del atropellado llevándolo al hospital con un torniquete. Allí, la contemplación del dolor aviva su deseo de ayudar y despierta su vocación para la medicina. También allí conoce a Dorothy, una

enfermera maravillosa de la que se enamora locamente. Comienza una historia de amor en una vida alegre, feliz y sencilla. Pero los acontecimientos de Pearl Harbor y la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial truncan sus planes.

1.c. **Alistamiento, instrucción y humillación**

En contra de los deseos de su familia, y con el apoyo dolorido de Dorothy, Desmond se alista como médico en el ejército por cuestión de principios y responsabilidad. En el campamento de instrucción, el sargento Hawell trata a los soldados de forma brutal. Desmond es bueno en pruebas físicas, pero cuando se niega a portar un arma por sus convicciones, su vida se convierte en un infierno. Quiere servir, pero no matar. Es acosado, humillado, agredido y tratado como traidor y cobarde. Se arriesga a un consejo de guerra por desobediencia, pero él se mantiene firme, sin renunciar a sus principios ni abandonar su decisión de servir como médico. Más que objetor de conciencia, él se considera cooperador de conciencia y explica con serenidad sus razones sin ceder a las presiones. También ante Dorothy, con quien no ha podido casarse por su arresto. “No sé cómo voy a vivir conmigo mismo si no me mantengo fiel a mis principios. Y mucho menos cómo vivirías tú. Jamás sería el hombre que quiero ser ante tus ojos”.

1.d. **Consejo de guerra**

Si Desmond acepta su ‘culpabilidad’, dejará el ejército, como desean sus detractores, y podrá volver a su casa; si va a juicio y se declara culpable culpable irá a prisión. Pero en ningún caso podrá servir como médico. Ante el tribunal se declara inocente y aporta sus alegaciones: “Mientras los demás arrebatan vidas, yo las salvaré. Será mi forma de servir”. “Con un mundo tan decidido a destruirse, no me parece tan horrible que alguien quiera contribuir a reconstruirlo”.

Gracias a la intervención de su padre, que apela a la Constitución de los Estados Unidos, defensora del derecho de objeción de conciencia, se desestima el caso: “Soldado Doss, tiene permiso para entrar en ese infernal campo de batalla sin una sola arma que lo proteja”.

En este momento llega a su culmen el proceso de maduración del que hablábamos al comienzo: Desmond se mantiene fiel a sus principios, arrostrando las consecuencias negativas que esta decisión le puedan acarrear. Ha sido puesto a prueba en una situación límite, pero aún no extremadamente límite, como será cuando tenga que arriesgar su propia vida en el campo de batalla, entendido literalmente.

A partir de este eje, con el fin de la primera parte, cambiará el escenario de forma drástica al adentrarse en el espacio bélico. Con él, cambiará también el ritmo, la tonalidad del color, la fotografía, excelente, de Simon Duggan, y la inspiradora música de Rupert Gregson-Williams. El propio compositor comentó sobre su creación: “La banda sonora se divide en dos partes. Un romance encantador florece cuando Desmond descubre el amor de su vida y su fe. La segunda mitad de la película es brutal… Queríamos reflejar su espiritualidad sin ser piadosos y su valentía sin celebrar la violencia”.

La segunda parte de la película es cine bélico en estado puro por su acción, ritmo, puesta en escena y efectos especiales; por el modo trepidante del rodaje, el montaje y la mezcla de sonido; por la opción hiperrealista en medio de tonalidades grises puesto todo ello al servicio del argumento. La coherencia del protagonista hasta el último extremo se traduce ahora en la acción.

Esta segunda mitad de la película se divide a su vez en dos partes de duración aproximadamente equivalente, con un inciso que por un momento parece detener el tiempo: la angustia del rostro del protagonista, debatiéndose en el desconcierto, se convierte en oración desgarrada: “¿Qué quieres de mí? No lo entiendo. No puedo oírlo. Ayúdame”. La respuesta viene dada por los gritos de los heridos pidiendo un médico. “Vale, ayúdame, Señor”. Este eje alivia por un momento la tensión de la lucha y reafirma la actitud de Desmond que se hará después letanía entremezclada de oración y acción en el último tramo (2.b).

Esquemáticamente, esta segunda parte puede representarse del modo siguiente:

Mayo de 1945, Acantilado de Maeda (Japón) — Batalla de Okinawa, II GM

2.a	Eje	2.b
Batallas	Dudas	Batallas y rescate

2.a.1	2.a.2	2.a.3
día	noche	día
Acceso al acantilado y ataque de EE.UU. / contra-ataque japonés	Pausa, confidencias, reconocimiento, amistad	Ataque de Japón. Masacre. Retirada de EE.UU.

2.b.1	2.b.2	2.b.3
día-noche	día-noche	día: Sabath
Rescate por el acantilado. “Por favor, Señor, ayúdame a salvar uno más”.	Breve pausa	Último ataque de EE.UU. Derrota de Japón. En paralelo, harakiri de sus mandos.
En paralelo, hospital de campaña. Descubrimiento de la acción heroica.	Hospital de campaña. Reconocimiento del valor. Petición de perdón y de ayuda.	Desmond, herido, es bajado en camilla por el acantilado.

En cada uno de los dos grandes fragmentos (2.a y 2.b) que podríamos llamar hemistiquios divididos por una cesura (las dudas, la oración, la resolución en un tiempo detenido), se alternan secuencias hiperrealistas de luchas encarnizadas, con pausas que permiten respirar al espectador y aliviar la tensión.

Así, el primer fragmento se divide en tres:

2.a.1. **Ataque y contraataque**. Los soldados estadounidenses acometen el acceso al acantilado y el primer ataque, seguido por el contraataque japonés. La crudeza de las imágenes, en medio del humo y la neblina que ciega a los soldados, responde a la opción hiperrealista del director de mostrar descarnadamente el horror de la guerra. Desmond atiende a todos los heridos con gran valentía, arriesgando su vida, sin dejar a ninguno atrás.

2.a.2. **Pausa nocturna**. En la calma de la noche, Desmond y uno de sus mayores acosadores, Smitty, dialogan, se hacen confidencias sobre su infancia y se encuentran como seres humanos, una vez que Smitty ha visto el comportamiento heroico de Desmond. Este confiesa que, en una ocasión, llegó a apuntar a su padre con un arma por defender a su madre. Lo mató en su corazón, aunque no llegó a disparar. Ese día prometió a Dios que no volvería a tocar un arma. Un breve flashback recoge la escena que ya se había mostrado en otros momentos de forma incipiente.

2.a.3. **Ataque japonés y retirada de Estados Unidos**. Al llegar el día, el ataque japonés vuelve a convertir el campo de batalla en una carnicería a la que responden los norteamericanos, ahora finalmente ayudados por su artillería marítima. De nuevo la lucha es cruel con lanzallamas, granadas y lucha cuerpo a cuerpo. Desmond sigue atendiendo a los heridos sin descanso en medio del fragor. Los soldados norteamericanos son derrotados y tienen que retirarse destrozados.

La muerte de Smitty, a quien intenta denodadamente salvar, marca el punto de inflexión por la angustia y las dudas en las que el protagonista se debate. Es el momento en que decíamos parece detenerse el tiempo hasta que el protagonista resuelve volver a su tarea de salvación entre las bombas.

El segundo fragmento de la segunda parte (2.b) se divide a su vez en tres partes:

2.b.1) **El rescate en solitario por el acantilado**. Cuando todos los soldados norteamericanos han bajado por el acantilado, y quedan solo dos de guardia abajo, él sigue rescatando heridos y descolgándolos con una cuerda. Usa para ello el nudo que hizo durante su instrucción y del que todos se rieron. Sin ningún tipo de cobertura, con ingenio y valentía a partes iguales, sigue buscando supervivientes, mientras los japoneses también los buscan para rematarlos. Ayuda incluso a un japonés al que encuentra herido en un túnel mientras se esconde. Sigue el rescate, uno a uno, uno a uno. “Por favor, Señor, ayúdame a salvar a uno más”. Así hasta el último hombre posible, el resto del día y toda la noche. La música, no invasiva, pero con protagonismo creciente, acompaña la letanía inspiradora: “Uno más, por favor, uno más”.

Mientras tanto, en paralelo, en el hospital de campaña, descubren que hay un loco arriba descolgando a los heridos. Y que ese héroe ha sido Desmond Doss, ‘el cobarde’.

En un esfuerzo final, descubierto por los japoneses, salva a su sargento y logra lanzarse por el acantilado con un último herido bajo el fuego de los japoneses y la cobertura desde debajo de sus compañeros. Al llegar abajo, los soldados abren para él un pasillo de silencio respetuoso.

2.b.2) **Transición, hospital de campaña**: reconocimiento del valor, petición de perdón y de ayuda. Tras un breve baño, real y simbólico, purificador de la sangre, Desmond Doss recibe la visita del capitán que reconoce haberse equivocado con él. Le pide perdón. Sabiendo que al día siguiente es sábado, día de descanso ritual por sus creencias religiosas, le pide también ayuda, porque al día siguiente deben volver a escalar el acantilado y recuperar las posiciones. “No querrán subir ahí arriba sin ti”.

2.b.3) **Último ataque y toma de Hacksaw**. La tropa estadounidense espera respetuosa a que Desmond termine sus oraciones al amanecer del sábado. Durante la lucha cruel por ambas partes, él sigue salvando vidas hasta que es herido.

En paralelo, intercalándose las escenas de los distintos lugares, los mandos japoneses se someten a sí mismos a muerte con honor y se hacen el harakiri. En la superficie, los japoneses aparentan rendirse en un último intento de emboscada ya inútil por su derrota.

Desmond es trasladado en camilla tras recobrar su biblia perdida. “Te vas a casa, Desmond, hemos tomado Hacksaw”. Mientras desciende lentamente en camilla por el acantilado, un largo plano en contrapicado lo muestra al principio desde abajo; después, en un doble movimiento, primero con efecto panorámico vertical ascendente por el descenso de la camilla, muestra en plano cenital a un Desmond destrozado pero sereno mirando al cielo; a continuación, en el mismo plano, la cámara lo rodea en dirección contraria descendente hasta un total contrapicado que deja la camilla suspendida en la altura. La música acompaña esta escena simbólica que no necesita palabras para llenarse de sentido.

El epílogo. Sin pausa, desde la imagen de la camilla suspendida y recortada en el cielo grisáceo, un fundido en negro pasa a presentar imágenes reales de los hechos y personajes históricos, testimonios de los supervivientes muchos años después y declaraciones de Desmod Doss ya anciano.

Los rótulos en la pantalla informan de que Desmond Doss recibió la Medalla de Honor, la mayor condecoración de los Estados Unidos, por haber rescatado a 75 hombres en el acantilado de Hacksaw. Fue el primer objetor de conciencia en recibirla. Permaneció casado con Dorothy hasta la muerte de ella en 1991. Él murió a los 87 años en 2006, diez años antes de la producción de la película.

Conviene añadir que, aunque es evidente que la historia está narrada desde el lado estadounidense, se muestra la crueldad de la guerra en ambos bandos, así como el trato degradante entre los soldados norteamericanos. Por otro lado, el final de la película se reserva un espacio de honor y dignidad en el bando japonés con la muerte ritual de sus jefes, de acuerdo con su cultura y costumbres.

4.2. Elementos simbólicos: los acantilados, la Biblia, la cuerda

Aunque hay muchos otros destacables, recordamos tres elementos simbólicos significativos que aparecen repetidos en varios momentos:

—Los acantilados. En la primera parte, en el periodo de infancia, Desmond y su hermano Hall suben entre juegos a un acantilado desde el que respiran libertad en medio de su travesura; en el periodo de juventud feliz, Desmond y Dorothy escalan felices un acantilado desde donde contemplan la belleza y expresan su amor. En la segunda parte, la bélica, el acantilado es el escenario estable del horror de la guerra, pero también espacio de heroísmo, de grandeza humana, de coherencia hasta las últimas consecuencias, de apuesta por la no violencia y por dar la vida para salvar vidas.

—La Biblia. Dorothy se la regala, junto a una fotografía suya, cuando se va al campamento de instrucción. Ahí se guardan sus

grandes amores: la fe, que sostiene sus principios, y Dorothy, el amor de su vida, su apoyo desde la distancia. Aparece repetidamente en sus manos en momentos clave, y la reclama cuando cree haberla perdido, antes de ser evacuado en camilla. En el último plano cenital la tiene entre sus manos sobre el corazón.

—La cuerda y el nudo. Durante la instrucción en el campamento, el nudo torpemente realizado por Desmond es motivo de burla de los compañeros y de reproche de su superior. Después, en el rescate de sus compañeros, ese nudo en la cuerda se convierte en el más eficaz de los instrumentos de salvación.

4.3. Premios

Entre los muchos reconocimientos recibidos, ganó dos Premios Óscar —mejor montaje y mejor mezcla de sonido— además de otras cuatro nominaciones —mejor película, dirección (Mel Gibson), actor (Andrew Gardfield) y montaje de sonido. Fue nominado en los Globos de Oro en tres categorías: película, dirección y actor, y consiguió el premio BAFTA al mejor montaje, además de las nominaciones a guion adaptado, actor, maquillaje y peluquería.

4.4. Precisión histórica

Respecto a la veracidad de la narración, salvando las legítimas licencias cinematográficas, se puede precisar que los guionistas cambiaron algunos detalles sobre el pasado del padre de Desmond como veterano en la I Guerra Mundial, así como la escena en la que apunta con un arma a su padre para defender a su madre. La personalidad y las acciones de algún personaje, como Smitty, están formadas por las de varios soldados reales.

Curiosamente, hay un hecho real que no fue incluido en el guion porque podría parecer fantasioso y poco creíble: en la vida real, Desmond, ya herido en el brazo, estuvo solo durante cinco horas y tuvo que arrastrarse solo hasta un lugar protegido. Cuando lo recogieron, hizo que otro herido ocupase su lugar en la camilla.

Asimismo, la condecoración que se le otorgó no fue solo por la hazaña de Okinawa, que duró más de lo que se muestra en la

película, sino también por otras actuaciones heroicas.

En conjunto, *Hasta el último hombre* está considerada como una de las mejores películas biográficas y bélicas de la II Guerra Mundial. Tanto por su forma como por su contenido parece merecedora de tal consideración.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

CAPARRÓS, J.M., “Cine bélico”, *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Ed., 2017, pp. 214-219.

PINEL, V., “Guerra (la película de)”, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Ma Non Troppo, 2009, pp. 159-163.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., “Bélico, Cine”, *Diccionario de creación cinematográfica,* Barcelona, Ariel, 2003, pp. 32-33.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “El cine bélico: memoria de todas las guerras”, *Historia del cine*, Madrid, Alianza, 3ª edición, 2018, pp. 172-174.

Cine de terror

8

1. Aproximación histórica

El ser humano siempre ha proyectado sus miedos en el arte, especialmente en la literatura y en el cine. Los monstruos existen, pero dentro de nosotros, y al sacarlos fuera y plasmarlos en un relato o en una película parece que los exorcizamos. A los miedos naturales y eternos, como el miedo a la muerte, a la guerra, a la locura o a lo desconocido, se añaden los que van generando los tiempos históricos: el miedo a ciertos logros científicos, al totalitarismo, a la guerra nuclear, a la ingeniería genética, a la vida extraterrestre, a la inteligencia artificial, a los virus letales… En cierto modo, cada uno de estos miedos ha dado lugar a diversos subgéneros dentro del género de terror que se han ido configurando en base a un universo propio. Por ello encontramos cine de zombis, de posesiones diabólicas, de monstruos, de *serial killers*, de extraterrestres… e híbridos con otros géneros como la ciencia ficción, el género fantástico o el *thriller*.

Así como la aparición del terror en la literatura se sitúa en los cuentos góticos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el cine, desde su mismo comienzo los directores descubrieron que el arte cinematográfico estaba especialmente dotado para inquietar o aterrar al espectador —aunque la expresión “cine de terror” parece datarse de un tardío 1931—. En los inicios, la fuente era frecuentemente literaria, y se hicieron muchas versiones de obras de Edgar Alan Poe, H. G. Wells, Bram Stoker, Mary Shelley, Robert L. Stevenson, A. Conan Doyle o J. S. Le Fanu.

Cuando nos referimos a un estilo de cine, calificándolo como *gótico*, estamos evocando una corriente artística que entronca con las características propias del citado estilo de literatura popular inglesa que vio la luz a finales del siglo XVIII y que a su vez suponía

una Edad Media reinterpretada por los románticos en el siglo de las luces, en los que las pasiones no encontraban su lugar ni en el racionalismo cartesiano ni en la filosofía idealista kantiana. Al filósofo J. J. Rousseau se le atribuye la sentencia: “Siento antes de pensar”, y Goethe y el movimiento artístico-literario *Sturm und Drang* (que significa algo así como “Tormenta e impulso”), sentaron las bases del romanticismo, como quedó muy bien expresado en el *Ensayo sobre el estilo y el arte alemán*, publicado por Goethe en 1773. Se establece esa famosa descripción del romanticismo, como “tendencia al frenesí, a la melancolía, al hastío del mundo y a la autodestrucción”. De hecho, Goethe ya crea una figura vampírica en *La novia de Corinto*, aunque fue Polidori, médico y secretario de Lord Byron, el que escribió una novela vampírica la misma noche que Mary Shelley escribió *Frankenstein* y que fue publicada en 1819 en el New Monthy Magazine.

Aunque goticismo y romanticismo no sean exactamente lo mismo, tienen entre sí muchos paralelismos. En ambas se da una mezcla de la fascinación por la vertiente terrible de los fenómenos de la naturaleza con el deleite de la imaginación ante lo desconocido y las amenazas sobrenaturales. Tienen en común las atmósferas melancólicas y los elementos sobrenaturales; lo diferente es la obsesión por lo siniestro, sórdido y tenebroso, propio del goticismo.

Volviendo al cine, el creador de fantasías George Méliès ya en 1896 rodó *La mansión del diablo*, cortometraje poblado de brujas, fantasmas, esqueletos y murciélagos. Pero fue el expresionismo alemán de los años veinte el que alcanzó la puesta de largo del género. En los años treinta y cuarenta la hegemonía pasó a la hollywoodiense Universal, y en los cincuenta y sesenta a la productora británica Hammer. A partir del 68 se renovó el género y se abandonó en parte el universo gótico para implantar el terror en la realidad cotidiana y contemporánea. Repasemos brevemente este proceso.

El cine mudo fue prolífico en cintas terroríficas, muchas de ellas perdidas definitivamente, como la versión de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyd*e de Murnau (*La cabeza de Jano*, 1920). Como ejemplo ilustrativo diremos que en el cine silente hubo más de una docena de adaptaciones de esta novela de Stevenson. Pero el movimiento

estético que hizo una versión muy propia del terror fue el expresionismo alemán. Esta breve pero intensa incursión en el cine del movimiento artístico expresionista alemán en los años veinte hundía sus raíces en un misticismo germánico en el que se asomaba la voluntad de poder nietzcheana y la voluntad de igualarse a Dios de Fausto. La filmografía de esos años está llena de pesadillas en las que el ser humano alcanza nuevas cotas de conocimiento y dominio. La cumbre del cine terrorífico de ese periodo es *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), versión expresionista del *Drácula* de Bram Stoker. Otra película de referencia es *Metrópolis* (F. Lang, 1927), una distopía con elementos de terror. Pero no olvidemos *El gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920) o *Fausto* (F. W. Murnau, 1926).

Nada más inaugurarse el cine sonoro en plena edad de oro de Hollywood, la Universal consagra a dos actores como los primeros iconos del terror norteamericano: Bela Lugosi y Boris Karloff. Al primero debemos *Drácula* (T. Browning, 1930), el primer vampiro del cine sonoro, y *El doble asesinato en la calle Morgue* (R. Florey, 1932); al segundo, *El doctor Frankenstein* (J. Whale, 1931) y *La Momia* (K. Freund, 1932). Los demás estudios hollywoodienses también quisieron sumarse al éxito de la Universal e hicieron sus propias incursiones en el género del terror. Así, la Paramount estrenó *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (R. Mamoulian, 1931); la Metro, *La máscara de Fu Manchú* (Ch. Vidor, 1932); la Warner, *Los crímenes del museo de cera* (M. Curtiz, 1933)… Quedaba inaugurado un género clásico, que exprimirá actores y argumentos hasta que, en los años cuarenta, descienda claramente la calidad del terror hollywoodiense, que no su cantidad. Al incremento de cintas de serie B se añaden las autoparodias y un cierto tono de comedia negra. Una excepción a ese momentáneo declive es la productora RKO, que estrenó títulos como *La mujer pantera* (1942) o *Yo anduve con un zombie* (1943), ambos de Jacques Tourneur, director que, como otros tras este periodo, se decantaron por el cine negro. Pero esa época de transición también nos dio una flor tardía que es ya un referente imprescindible del género, como es el actor Vincent Price (*Los crímenes del Museo de cera*, *La mosca*…), tan reivindicado por

Tim Burton, uno de los directores contemporáneos más significativos del género.

La británica Hammer, aunque se aprovechó de la impronta de la Universal, estableció su propio estilo gótico. Más allá del inevitable marchamo *british*, si las películas de la Universal se ambientaban en un mundo bastante fantástico e irreal, aunque se ubicasen en una imaginaria Europa central, la Hammer es deudora de unas localizaciones mucho más dickensianas, atravesadas de un realismo sucio. Pero además el estilo del terror es mucho más sangriento, violento y sexual que el de la Universal, una explicitud que llegaría para quedarse e ir creciendo hasta desembocar en el cine *gore* del cambio de siglo. También la Hammer consagraría sus mitos, tanto entre cineastas, como fue el caso de Terence Fisher, como entre los actores, destacando con luz propia Peter Cushing y Christopher Lee, con sus versiones de *Drácula*. Mientras, el terror estadounidense descubre las amenazas atómicas de la radioactividad —*La humanidad en peligro* (G. Douglas, 1954) o *Tarántula* (J. Arnold, 1955)— y las invasiones extraterrestres —*La guerra de los mundos* (B. Haskin, 1953) o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (D. Siegel, 1956)—.

En los sesenta, el cine de terror ha experimentado ya una evolución tal en las distintas filmografías nacionales que no cabe hacer un ejercicio sinóptico razonable. El año 1968, con sus movilizaciones político-sociales y culturales sin precedentes, y sobre todo con el final del Código Hays, supuso un giro radical en el cine de terror con dos películas que dieron portazo definitivamente a la tradición de la Universal y de la Hammer. Se trata de *La semilla del diablo* de R. Polanski y *La noche de los muertos vivientes* de G. Romero. Por un lado, se empiezan a rodar cintas de terror de gran presupuesto y que con frecuencia adaptan *bestsellers* de autores populares como Stephen King. En este nuevo periodo, con nuevas caras detrás de las cámaras, se estrenarán películas como *El exorcista* (W. Friedkin, 1973), *Tiburón* (S. Spielberg, 1975), *La profecía* (R. Donner, 1976), *Carrie* (B. De Palma, 1976), *Alien, el octavo pasajero* (R. Scott, 1979), *El resplandor* (S. Kubrick, 1980)… y otras tantas películas que desembocarán en los noventa con

títulos como *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1991), *Seven* (D. Fincher, 1995) o *El sexto sentido* (M. N. Shyamalan, 1999).

Pero, por otro lado, los setenta produjeron un *boom* del cine *exploitation*, contracultural, realizado por jóvenes que epataron al público y a la crítica con películas llenas de sangre, violencia, sexo y atravesadas de un crudo hiperrealismo que desembocaba en un asfixiante nihilismo. Es el caso de J. Carpenter (*Dark Star*, *La noche de Halloween*), T. Hooper (*La matanza de Texas*, *Poltergeist*), S. Cunningham (*Viernes 13*), G. A. Romero (*La noche de los muertos vivientes*), W. Craven (*La última casa a la izquierda, Pesadilla en Elm Street, Scream*), D. Cronenberg (*La mosca*), el productor Val Lewton o el guionista Dan O'Bannon. Es lo que se llamó "el Nuevo terror" —como parte del "Nuevo Hollywood"—, muchos de cuyos responsables provenían de la USC (Universidad del Sur de California). De esta manera cuaja un subgénero, el *slasher*, que se podría traducir como cine de cuchilladas, y que se centra en psicópatas que atacan a adolescentes que normalmente están transgrediendo algunas normas (drogas, sexo…) de espaldas a sus padres. Este auge del nuevo terror tuvo su reflejo en directores de otros países como Paul Naschy en España o Mario Bava en Italia.

A final del siglo XX se difunde un terror de ambiente juvenil con títulos como *Scream* (W. Craven, 1996) o *Sé lo que hicisteis el último verano* (J. Gillespile, 1997). Es a principios del siglo XXI cuando triunfan películas de terror provenientes de Japón. La expresión *J-Horror* se usa para aludir a esas películas de género *Onryō*, que tratan de fantasmas que retornan del más allá generalmente motivados por un sentimiento de venganza, y que frecuentemente son chicas jóvenes vestidas de túnicas blancas, con el rostro cubierto por su larga melena oscura. La gran precursora de este tipo de cine fue *The Ring (El círculo)* (H. Nakata, 1998). Otro famoso título fue *Ju-on (La maldición)* (T. Shimizu, 2000), al que siguió una larga saga y algún *remake* americano. Otras producciones importantes son *Llamada perdida* (T. Miike, 2003) y sus diversas secuelas.

Desde que comenzó el siglo XXI y de forma progresiva han ido invadiendo las salas de cine occidentales numerosas películas sobre exorcismos. No existe en el cine asiático esa moda, pero sí se

puede decir que el famoso cine de terror japonés ha influido notablemente en las películas occidentales sobre el demonio. Aunque fue en los años setenta cuando se filmaron las primeras películas modernas sobre estos temas —*La posesión de Joel Delaney* (W. Hussein, 1972), *El exorcista* (1973), *El Anticristo* (A. De Martino, 1974), *Exorcismo* (J. Bosch, 1975), *Terror en Amityville* (S. Rosenberg, 1979)…— es en el siglo XXI cuando se ha producido una curiosa eclosión del subgénero, coincidiendo con el periodo más secularizado del occidente contemporáneo. Destacan por su seriedad cintas como *El exorcismo de Emily Rose* (S. Derrickson, 2005), *El rito* (M. Håfström 2011) o *Expediente Warren: The Conjuring* (J. Wan, 2013).

Otra moda de este periodo ha sido la revisitación —con las modernas tecnologías— del cine de zombis, investido de un impactante hiperrealismo. Se vuelve la mirada a las películas de culto como *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) o *Zombi* (George A. Romero, 1978) para actualizar el género tanto en puesta en escena como en lenguaje cinematográfico. Tanto en cine como en series, el subgénero ha conocido un auge sin precedentes a principios del siglo XXI, que responde a una crisis de identidad cultural muy importante: el zombi es un consumidor compulsivo, insaciable, sin alma, sin vida, que ve al otro como un mero objeto de consumo. ¿No es una metáfora del capitalismo de nuestro tiempo? Recordemos títulos como *28 días después* (Danny Boyle, 2002), *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013), *Train to Busan* (Yeon Sang-ho, 2016) o *Little Monsters* (Abe Forsythe, 2019).

1.1. El fantaterror español

Se llama así al cine de género fantástico y de terror producido en España en los sesenta y setenta, que reúne a autores como Paul Naschy, Jess Franco, Narciso Ibáñez Serrador, León Klimovsky o Amando de Ossorio. *La noche de Walpurgis* (L. Klimovsky, 1971), escrita y protagonizada por Paul Naschy en el papel de su licántropo Waldemar Daninsky, supuso la puesta de largo del fantaterror. Esos años vieron la luz títulos como *Pánico en el transiberiano* (E. Martin, 1973), *El jorobado de la morgue* (J. Aguirre, 1972) o *No profanar el*

sueño de los muertos (J. Grau, 1974). En las generaciones posteriores a ellos, directores como Alex de la Iglesia (*El día de la bestia*, *Veneciafrenia*), Jaume Balagueró (*Los sin nombre*, *Darkness*, *REC*), Paco Plaza (*Romasanta*, *Verónica*, *La abuela*) o Arturo Bobadilla (*Los resucitados*), trataron de mantener vivo el cine de terror de una forma más personal: Alex de la Iglesia con una hibridación cómica, Jaume Balagueró recuperando la tradición más gótica y clásica, y Bobadilla haciendo cine fuera del sistema, como retrata brillantemente el documental *Mi adorado Monster* (V. Matellano, 2022). La productora barcelonesa Profilmes fue especialmente importante para este género en España.

2. Características del género

Como se desprende del apunte histórico que hemos ofrecido, es imposible establecer unas únicas características comunes del género de terror, dada la gran variedad de subgéneros que abarca. No obstante, sí se pueden desprender unos patrones más o menos universales. Es obvio que la primera característica, y en cierto modo la única imprescindible, es que la película debe generar miedo en el espectador. Miedo no es lo mismo que angustia, que la puede producir un film sobre un secuestro; ni es lo mismo que susto, que lo puede proporcionar un fuerte acorde musical; tampoco es mero desagrado, que lo genera una película bélica de estética *gore*. Miedo es miedo, pánico, pavor… ese sentimiento que todos conocemos y que no necesita una prolija explicación porque todos, hasta los niños, lo hemos experimentado y lo reconocemos de forma inmediata. Tanto el guion como la puesta en escena deben estar orientados a generar un sentimiento estable de miedo en el espectador, no un momento de susto pasajero. Esto es precisamente lo más difícil del género. Hay películas de sustos, pero que realmente no mantiene aterrorizado al público en su butaca durante la proyección. En este sentido es interesante esta reflexión de Javier Pulido: “No hay nada más aterrador que lo que se encuentra detrás de una puerta cerrada, suele afirmar con frecuencia Stephen King. Puede tratarse de un monstruo gigante con tentáculos viscosos, nuestro reflejo deformado o la misma

oscuridad. La diferencia entre abrir de inmediato la puerta o demorar el acto, trasladando la tensión al espectador, marca la diferencia entre dos formas de abordar el género: la vía sugerida y la explícita" (PULIDO, p. 42).

2.1. Elementos de guion

El cine de terror cuenta normalmente con un antagonista tremendamente malvado. Puede tratarse simplemente de un villano: un asesino en serie (el personaje de John Doe de *Seven*), un perturbado mental (Norman Bates en *Psicosis*), un acosador infantil (Hans Beckert en *M, el vampiro de Düsseldorf*), etc. Pero a menudo el antagonista no es un villano, es decir, un ser humano malvado, sino que se trata de un monstruo, como puede ser Drácula, Frankenstein, un Alien… o cualquier vampiro, licántropo, zombi o criatura fantástica. Un tercer caso muy frecuente es que el antagonista sea un ser sobrenatural (fantasma, demonio, o un espíritu maligno cualquiera), que desde el más allá busca saldar cuentas con el más acá. Por último, este "personaje" puede ser un animal peligroso. Es el caso del tiburón de la película homónima de Spielberg, o la piraña de la cinta también homónima de Joe Dante, o las hormigas gigantes de *La humanidad en peligro*. En cualquier caso debe tratarse de un ser malvado sin sombra de bien, pues de no ser así estaríamos ante un drama y no ante una cinta de terror. Un personaje que alberga algo de bondad siempre es susceptible de redención, y por tanto puede mover a compasión. Pero un ser absolutamente malo solo puede generar miedo, pues no es posible el entendimiento o la negociación. Por eso el cuento de *La Bella y la Bestia* está más cerca del drama romántico que del terror, por muy terrible que sea el aspecto del personaje. De hecho, cuando las películas humanizan por ejemplo a los vampiros, como en la saga *Crepúsculo* o en *Déjame entrar* (T. Alfredson, 2008), abandonan la pureza del género y entran de lleno en el género dramático. Pero esto lo abordaremos en el último apartado. A veces, es en una misma persona donde cohabita el antagonista puro con otra personalidad, como en el caso del esquizofrénico Norman Bates o del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Esta bipolaridad es la razón por la que estas películas tienen un fondo muy maniqueo. El mal contra el bien, o viceversa. En el cine clásico, regido además por unos códigos de censura, el bien acababa triunfando sobre el mal, pero en el cine posmoderno muchas veces triunfa el mal, o si no lo hace, queda abierta una puerta para una nueva batalla.

En el cine de zombis, como en el de invasiones extraterrestres o de plagas, el antagonista no es un personaje, sino una muchedumbre anónima y creciente que toma la forma de una epidemia fuera de control. Ello da mucho juego a la acción, pues pueden estar en cualquier parte y en cualquier momento. En el caso del cine demoníaco, el personaje no es físico, y ello le permite aparecer con cualquier apariencia sin limitaciones espaciotemporales. Esta condición espiritual, sin embargo, se desaprovecha con frecuencia, y muchos directores se sienten obligados a mostrar continuamente al demonio de formas grotescas, olvidando que a menudo lo que no se ve en pantalla da mucho más miedo —si se sabe hacer— que lo que se ve. En la película *Señales* (M. N. Shyamalan, 2002), la parte más inquietante es la primera, en la que no se ven los alienígenas. Pero además, en la segunda, el hábil director solo nos muestra muy fugazmente pequeñas partes de la criatura. Solo al final le veremos entero. Shyamalan hace un uso muy fecundo del fuera de campo.

2.2. Elementos de puesta en escena

El cine de terror nace muy deudor de los espacios de la estética gótica (castillos, la luna llena tras las nubes, grandes telarañas, espacios iluminados por oscuras vidrieras…) y de una iluminación de corte expresionista. Como hemos visto, eso evoluciona hacia la búsqueda de escenarios más realistas y con una iluminación más heterogénea. La película *El resplandor* rompe todas las convenciones del género y nos lleva a un hotel moderno de grandes espacios muy iluminados y nada tenebrosos. Solo por fuera el Hotel Overlook es un homenaje a la iconografía gótica y victoriana. Pero no deja de ser una excepción. Se sigue buscando una iluminación de tono bajo, con numerosos claroscuros, contraluces… y un uso

muy expresionista de las sombras, tanto inherentes como proyectadas. También la cámara recurre frecuentemente a angulaciones (picados y contrapicados), primerísimos primeros planos y otros recursos ópticos conducentes a “crispar” la percepción del espectador.

Si nos vamos a lo que hay delante de la cámara, en el cine de terror los espacios suelen ser unos personajes más de la película. Y especialmente las casas, a menudo mansiones de estilo victoriano, viejos castillos, cabañas en bosques o lóbregos caserones. Recordemos las casas de *Psicosis*, *Los otros*, el Edificio Dakota de *La semilla del diablo* o la casa de los Perron en *Expediente Warren*.

Por su parte, el atrezo ha tenido una función muy caracterizadora del género. En el cine clásico no era concebible un vampiro sin capa, un malvado sin traje oscuro o un fantasma que no fuera blanquecino. Cuando el género se torna más realista, aunque se abandonan ciertos estereotipos, no se renuncia —al menos en el cine más comercial— a marcas identificatorias, como la sierra mecánica de *La matanza de Texas*, la máscara y el machete de la saga *Viernes 13*, los dedos acuchillados de *Pesadilla en Elm Street* o la máscara fantasmagórica de la saga *Scream*. En el terror de autor no solo se suele prescindir de estos elementos de *marketing* potencial, sino que a veces se contradicen los estereotipos del género, como en la saga *Crepúsculo*.

3. Veinte títulos de referencia

1. *Nosferatu* (W. F. Murnau, 1922)
2. *Drácula* (T. Browning, 1931)
3. *El doctor Frankenstein* (J. Whale, 1931)
4. *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960)
5. *La semilla del diablo* (R. Polanski, 1968)
6. *El exorcista* (W. Friedkin, 1973)
7. *La matanza de Texas* (T. Hooper, 1974)
8. *Tiburón* (S. Spielberg, 1975)
9. *Alien, el octavo pasajero* (R. Scott, 1979)
10. *El resplandor* (S. Kubrick, 1980)

11. El silencio de los corderos (J. Demme, 1991)
12. Seven (D. Fincher, 1995)
13. El sexto sentido (M. N. Shyamalan, 1999)
14. El proyecto de la bruja de Blair (D. Myrick y E. Sánchez, 1999)
15. Los otros (A. Amenábar, 2001)
16. La maldición (The Grudge) (T. Shimizu, 2002)
17. REC (J. Balagueró y P. Plaza, 2007)
18. Expediente Warren (J. Wan, 2013)
19. It (A. Muschietti, 2017)
20. Un lugar tranquilo (J. Krasinski, 2018)

4. Estudio de caso. “La humanización del vampiro en el cine gótico. Del thanatos al eros”

Es muy interesante desde el punto de vista antropológico analizar la evolución de la relación del vampiro con su víctima en la historia del cine. Una evolución que tiene que ver con la progresiva entronización cultural del mundo de los instintos y con la reivindicación posmoderna de la “diferencia”.

En 1847 se publicó la novela anónima *Vaney el Vampiro o el festín sangriento*, de 800 páginas, donde ya aparece el tema de las doncellas virginales en relación con el vampiro. En 1872 se publicó *Carmilla* del francés Le Fanu, donde erotismo y lesbianismo sorprenden para la época. Dreyer la llevó al cine en *Vampyr* en 1932. Pero es Bram Stoker, con su obra de 1897, el referente más claro para la historia del cine. Parece que Abraham Stoker bebió tanto de la leyenda del príncipe rumano Vlad, del siglo XV, como de la condesa húngara Elisabeth Bathory, del siglo XVI, una mujer sanguinaria que fue condenada a muerte.

En la historia del cine, al principio el vampiro ve en la víctima una fuente de vida. Le chupa la sangre para sobrevivir. Pero en el centro del argumento siempre hay una víctima preferente: una mujer bella. El deseo sexual aquí se convierte en deseo alimenticio, el sexo es la sangre. Veremos cómo, con el paso del tiempo, se va trasladando el

deseo desde la sangre al sexo, para terminar transformándose en amor, en Eros, en la reciente saga *Crepúsculo*. Esta evolución es radical, pues se pasa de un monstruo de aspecto humano, a un ser humano con alguna característica monstruosa. Y lo más sorprendente: si la posesión de los primeros vampiros es unilateral, impuesta, casi como lo que hoy se llamaría “violencia de género”, pasa a ser una relación consentida para terminar en una relación de pareja, en la que es ella la que desea al vampiro. Por otra parte, en los primeros casos, la víctima es una mujer que ya tiene un hombre en su vida, al que ama. En *Crepúsculo* es el vampiro el que se convierte en el hombre de su vida, en el objeto de su amor.

Empecemos con *Nosferatu* (Murnau, 1922), película que supuso un litigio con la viuda de Bram Stoker, ya que Murnau había cambiado el nombre del vampiro para no pagar los derechos. Como resultado se destruyeron todas las copias menos las que estaban en el extranjero. “Nosferatu” proviene de una palabra húngara para designar a los no-muertos, que vuelven de las tumbas. En esta cinta, que unos consideran expresionista, y otros heredera de la literatura romántica del XIX, el Conde Orlock (Max Schreck) es claramente un monstruo, físicamente casi no humano. Posee telepáticamente a sus víctimas y las ataca cuando están en estado de inconsciencia. No hay entre él y la víctima una relación humana, y mucho menos erótica. El mundo del no-muerto y el mundo de los vivos mortales son distintos e incompatibles. En el film se ve cómo Ellen (Greta Schröder), a pesar de estar poseída telepáticamente, tiene una lucha interior cuando ve a su marido, al que sigue reconociendo como su verdadero amor, pero al final vence el poder del Conde Orlock y ella abre las ventanas de par en par para que entre el vampiro. Una metáfora sexual que implica una infidelidad. Ella vuelve a luchar contra esa tentación inducida, pero finalmente se postra en el lecho y Nosferatu posee su corazón.

En *Drácula* (T. Browning, 1931) se busca una pureza mayor de la víctima, una inocencia más aceptable socialmente, y es una enfermera hipnotizada por Drácula la que abre las ventanas, mientras que la víctima nunca abandona su estado durmiente. No hay lucha, ni tentación, ni atisbo de consentimiento. Estamos en los

inicios del código Hays establecido en 1930, y las producciones buscan un puritanismo aceptable por la sociedad.

Nosferatu, vampiro de la noche (W. Herzog, 1979) es un *remake* de la película de Murnau,y en el que la víctima deja de ser inconsciente y ya hay una entrega libre. Nosferatu y la mujer se miran, y él pone su mano sobre su sexo y le sube el camisón mientras ella le abraza. El acto de morderla el cuello es consentido, ella se entrega y estéticamente está mucho más cerca de un largo beso sensual que de un ataque monstruoso. No se trata ya de una mera vampirización, sino de una posesión corporal, y se evidencia la dimensión erótica. Incluso el rostro monstruoso de Nosferatu expresa una cierta conmoción humana.

En *Nosferatu, príncipe de las tinieblas (Nosferatu en Venecia)* (A. Caminito, 1988) el cambio es radical. Entre ellos hay una conversación íntima, ella está despierta, completamente desnuda, y ella toma la iniciativa de besar al vampiro, que ya tiene un aspecto completamente humano.

Drácula de Bram Stoker (F.F. Coppola, 1992) —con una exacerbación de los elementos románticos— combina la posesión diabólica de los inicios —busca fidelidad al texto— con un erotismo sensual explícito. El colorido rojo y los insertos de la hemoglobina expresan la dimensión de pasión. Coppola ya convierte claramente el mito del Príncipe Vlad (Gary Oldman) en una historia dramática de amor y pérdida.

Finalmente, en *Crepúsculo* (C. Hardwicke, 2008) se da ya totalmente una relación romántica en la que el vampiro, de aspecto exclusivamente humano, pide matrimonio a la chica. En *La saga Crepúsculo: Eclipse* (D. Slade, 2010) queda clara la condición vampírica de Edward Cullen (Robert Pattinson), algo que ella quiere acoger desde el amor.

Este proceso de humanización del monstruo, que se da también en otras películas, como *La forma del agua* (G. Del Toro, 2017), *Memorias de un zombie adolescente* (J. Levine, 2013) o *Déjame entrar* (T. Alfredson, 2008) es síntoma de un cambio de época, en la que las fronteras entre el bien y el mal se han difuminado, y en la que lo sentimental e instintivo es más poderoso que lo racional o lo

moral. El monstruo y el ser humano ya no pertenecen a mundos antagónicos, sino que comparten más cosas de las que les separan.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

ALONSO BARAHONA, Fernando; *Historia del terror a través del cine*, Barcelona, Films Ideal, 1998.

AGUILAR, Carlos (Coord.), *Cine fantástico y terror español 1900-1983,* San Sebastián, Ed. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, 1999.

GIMÉNEZ GATTO, F.; *Esbozos de una analítica de lo monstruoso. Del Drácula de Stocker al Bram Stocker´s Dracula de Coppola.*

http//www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Dracula.htm

NEWMAN, Kim; *El terror*, in AA.VV, *Historia Mundial del cine*, vol.I, Madrid, Akal, 2011.

PULIDO, Javier; *La década de oro del cine de terror español (1967-1976),* Madrid, T&B Editores, 2012.

TORRES, Sara; *Sombra y asombro de los vampiros*, in *Nosferatu*, nº 6, Abril 1991, p. 54.

TRONCOSO GONZÁLEZ, Rosario; *Génesis y evolución del terror gótico en la literatura y el cine*, in Ubi Sunt?: Revista de historia, p. 16.

ZINOMAN, Jason; *Sesión Sangrienta*, Madrid, T&B Editores, Madrid, 2011.

EL WÉSTERN

9

1. Aproximación histórica

La primera película de acción estadounidense fue un wéstern, *Asalto y robo al tren,* un cortometraje mudo de apenas 11 minutos, dirigido por Edwin S. Porter, estrenado en 1903. De tal modo que, en los inicios, el desarrollo de la narración audiovisual y la evolución del wéstern avanzarían al mismo tiempo.

Aunque *Asalto y robo al tren* carece todavía de la figura del protagonista de las "películas de cowboys", como se llamarían al principio, ya aparece en germen lo que sería el planteamiento típico: a) Unos forajidos atacan a un tren para robar (introducción), b) son perseguidos en una arriesgada carrera (núcleo de la acción) hasta que c) pagan por el delito cometido (desenlace). De hecho, con el éxito de la película, triunfó el género mismo.

Aquellos primeros wésterns del cine mudo, así como algunos de los inicios del sonoro, constituían una exaltación de la nación americana, cuyo estandarte eran los valores de la civilización frente al modo de vida de los hombres salvajes.

Pero con el triunfo del sonoro pareció que el género quedaba agostado y no fue hasta 1939 cuando algunas obras maestras lo hicieron resurgir en todo su esplendor. Fueron películas como *Tierra de audaces* (1939, Henry King e Irving Cummings), sobre los inicios del ferrocarril; *Dodge, ciudad sin ley* (1939, Michael Curtiz), en la que un hombre valiente intenta imponer el orden y la justicia; *Unión Pacífico* (1939, Cecil B. DeMille), sobre la primera línea de ferrocarril transcontinental; *Arizona* (1939, George Marshall), ambientada en la típica ciudad del Oeste corrompida y dominada por un cacique sin escrúpulos. Pero realmente la película decisiva para la renovación del wéstern, y que lanzaría a John Wayne como el icono del salvaje

Oeste, fue *La diligencia* (1939) de John Ford, maestro indiscutible del género, al que dedicó quince de sus películas.

La diligencia está considerada una de las mejores películas del Oeste de todos los tiempos, que consolidó el wéstern psicológico y a John Ford entre los grandes del séptimo arte. Narra las vicisitudes de un grupo de variopintos personajes que se dirigen desde un pueblo de Arizona hacia Lordsburg, Nuevo México, atravesando el Monument Valley, un territorio habitado por temibles indios (el valle de los Monumentos fue el escenario preferido de los wésterns dirigidos por John Ford). En la diligencia, van una prostituta, un banquero ladrón, un jugador, un comerciante, un médico borracho y la esposa embarazada de un militar. Más adelante se les añade un sheriff y, finalmente, un pistolero que se ha escapado de la cárcel. Las relaciones entre todos ellos van haciéndose cada vez más tensas y, cuando ya se acerca el fin del viaje, la diligencia es atacada por una partida de indios apaches chiricauas capitaneados por Gerónimo.

Entre otros galardones, la película ganó dos premios Óscar —al mejor actor de reparto (Thomas Mitchell) y a la mejor música— y tuvo otras cinco candidaturas: a la mejor película, al mejor director, a la mejor dirección artística, a la mejor fotografía y al mejor montaje.

Algo después, en *El forastero* (1940, William Wyler), aparecería Gary Cooper, la otra figura imprescindible del género. Entre los mejores títulos de esa época están *Murieron con las botas puestas* (Raoul Wash, 1941), una mitificación de la vida del general Custer; *Pasión de los fuertes* (1946), que sigue la historia de Wyatt Earp; *Río rojo* (Howard Hawks, 1948), ambientada en un traslado de ganado vacuno de Texas a Kansas.

Los años de la Segunda Guerra Mundial supusieron un cierto paréntesis en la producción cinematográfica, pero sobre todo hicieron que desapareciera el triunfalismo patriótico y el cine diera una visión más exacta de la realidad. La imagen sanguinaria del indio también fue rehabilitada en películas como *Flecha rota* (Delmer Daves, 1950), en la que Tom Jeffords, un hombre ponderado, consigue establecer un diálogo para llegar a un acuerdo de paz entre los apaches y los blancos. Pero una de las primeras películas en reflejar simpatía y respeto por los indios americanos fue *Fort*

Apache (1948), la primera de la magnífica *Trilogía de la caballería* de John Ford, que completan *La legión invencible* (1949) y *Río Grande* (1950).

La década entre 1950 y 1960 marcará la edad de oro del wéstern. A esta época pertenecen los inspirados wésterns de Anthony Mann, *Winchester* (1950), *Horizontes lejanos* (1952), *Tierras lejanas* (1954), *Colorado Jim* (1953), *El hombre de Laramie* (1955), *El hombre del oeste* (1958), o *Cimarrón* (1960). También *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1950), protagonizada por Gary Cooper y Grace Kelly, en el que un sheriff se debate entre su sentido del deber y el amor por su esposa, antes de enfrentarse solo a una banda de asesinos cuando su jefe llegue en el tren de mediodía. Así como otras dos espléndidas películas, *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) y *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959). Y, por supuesto, la gran joya del género, *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), de la que hablaremos más adelante.

Lo que se llamó el “wéstern crepuscular”, en la década de los sesenta, estaba marcado por el clima de pesimismo que reinaba en una América enzarzada en la guerra de Vietnam. Así la magnífica película de Sam Peckinpah *Duelo en la Alta Sierra* (1962). Hubo sin embargo algún intento por revitalizar los temas heroicos, como *El Álamo* (1960), dirigida y protagonizada por John Wayne, que ensalzaba la gesta de los defensores del fuerte; *La conquista del Oeste* (Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, Richard Thorpe, 1962), una saga familiar que reconocía el valor de los pioneros. Y en 1962, John Ford entregó la que hoy se considera una película de culto y para muchos el último y mejor wéstern de la historia: *El hombre que mató a Liberty Valance.*

A partir de 1964, el wéstern se trasladó al cine italiano, se convirtió en “spaghetti-wéstern” y cosechó grandes éxitos gracias al genio de Sergio Leone. Con su película *Por un puñado de dólares* (1964) se consolidaron el spaghetti-wéstern, el duro Clint Eastwood y el mismo Sergio Leone. Después filmaría las míticas *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno el feo y el malo* (1966) y *Hasta que llegó su hora* (1968), siempre con música de Ennio Morricone.

2. Características del género

El género wéstern está unido a la historia del pueblo americano, especialmente en el período comprendido entre 1840 y 1890, cuando unos intrépidos colonos se lanzaron a la aventura de la conquista del Oeste —esas tierras salvajes al otro lado del Misisipi — y la complicada formación de la nación americana. Recordemos que la Guerra de Secesión se prolongó desde 1861 hasta 1865. El wéstern echa pues sus raíces en la historia y la cultura de los Estados Unidos, aunque no puedan considerarse propiamente películas históricas porque carecen de rigor al describir situaciones y narrar acontecimientos.

La vieja Europa pudo contar con mitos, poemas, tragedias y epopeyas que daban razón de sus orígenes, perdidos en el tiempo. Pero los Estados Unidos era un país tan joven que a finales del siglo XIX todavía se estaba gestando como nación y al wéstern le correspondió realizar esa función de ofrecer una leyenda fundacional al imaginario colectivo.

La "películas del Oeste" son, pues, relatos legendarios, auténticas epopeyas que, con la fuerza colosal del héroe y la grandiosidad de las hazañas que describen, han recreado una época en clave mítica. En el wéstern, los Estados Unidos han encontrado sus mitos fundacionales y en John Wayne, Gary Cooper, James Stewart o Henry Fonda a sus dioses del Olimpo.

En *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), la vieja Nora, en la improvisada escuela, habla de lo que son los Estados Unidos: "El pueblo es el jefe, o sea que nosotros decidimos si los jefes de Washington actúan bien o mal. ¡Y podemos no volver a votarlos jamás!". Es el nacimiento de la democracia. Y John Wayne (Tom Doniphon en la película) le explica a James Stwart (el abogado Ransom Stoddard) quién es el forajido Liberty Valance: "Es el hombre más duro al sur del Picketwire". Pero inmediatamente aclara: "Después de mí". Tom es el héroe, el semidios al que nadie puede igualar.

2.1. Elementos de guion

Aunque ya hemos visto que en el género hay una evolución a lo largo de la historia, es, no obstante, un género minuciosamente codificado en todos sus elementos.

Temáticamente, de modo muy genérico, narra las hazañas de los colonos y las gestas de los héroes, que se concretan en distintas líneas argumentales: la aventura de la conquista de la tierra, con la presencia de la vida cotidiana, ya en la granja aislada en medio de un campo abierto y desprotegido, ya en el pequeño pueblo, con su banco y su salón; el trabajo de los colonos, como la trashumancia del ganado, la doma de caballos o la búsqueda del oro; la lucha de los pioneros por la propiedad de las tierras y por el derecho a asentarse y llevar una vida en paz; la construcción del ferrocarril, que a menudo tiene que atravesar tierras ya colonizadas; los desplazamientos —a caballo, en diligencia o en caravanas organizadas—, con sus dificultades y sus peligros; los enfrentamientos, asaltos, robos de ganado y duelos entre pistoleros; y, casi como una constante, las hostilidades con los indios.

El wéstern ha creado toda una tipología de personajes: por supuesto el héroe, que puede identificarse con cualquier personaje, pero que siempre estará por encima de todos los demás; los pioneros que llegaron a la tierra prometida; los aventureros, sin más equipaje que su caballo y sus pistolas; el vaquero que cuida del ganado; el sheriff y el juez, a veces rectos y valientes, a veces débiles y corruptos; el médico borracho; el pistolero a sueldo; el cacique o el jefe de la banda; el bandido malvado, pero también el viejo forajido arrepentido y capaz de arriesgar su vida por el bien y la justicia; el jugador tramposo; el forastero envuelto en un halo de misterio que llega al pueblo no se sabe a qué; y, naturalmente, los indios, en un caso los salvajes enemigos del hombre blanco, capaces de cualquier crueldad, otras veces amigos, aunque siempre conserven sus peculiaridades y diferencias e, incluso, en ocasiones presentados como víctimas del ansia de poder de los blancos.

Los personajes, sobre todo en el wéstern de las primeras épocas, suelen ser éticamente muy elementales: buenos o malos. Así el conflicto queda también muy claro: unos son los perversos que causan el problema y los otros son las víctimas que deben defenderse, generalmente con el héroe a la cabeza. Pero este

maniqueísmo solo se aplica a los varones, no a la mujer. La protagonista suele ser una joven hermosa, inocente e íntegra, pero también puede aparecer en la película la chica de salón, con una vida descarriada pero de tan buen corazón que, llegado el momento, es capaz de sacrificar su propia vida por el bien del héroe, de quien ella está enamorada. Es decir, en la mujer no hay esa oposición tajante entre la bondad y la maldad y, al final, siempre hay en ella un fondo de inocencia, aunque sea de inocencia herida.

2.2. Elementos de puesta en escena

El lugar en el que se desarrolla la acción de los wésterns es el lejano Oeste, el Far West, es decir, aunque de forma no exacta, todo lo que se encuentra al oeste del río Misisipi, de orografía muy variada, que comprende desde paisajes semidesérticos, hasta montañas boscosas. Son películas con abundancia de rodajes en exteriores, en espacios abiertos —pradera, valle, río, cañón, montaña...— y en distintas ubicaciones, como el campamento de los indios, con sus tiendas, hogueras y caballos; el fuerte militar; la mina de oro; el rancho con el cercado para los animales; y, evidentemente, el típico pueblo con su calle principal, en la que se alinean, frente a frente, el banco, la oficina del sheriff con la pequeña cárcel en el interior, el hotel, el colmado, el *saloon*, la peluquería, etc.

Lógicamente, en un escenario con tan amplios horizontes, en la puesta en escena predominan el *travelling* (desplazamiento de cámara que se utiliza para seguir a personajes) y la panorámica (movimiento de la cámara desde una posición fija, dando la sensación de que el encuadre explora el espacio como si la cámara "girara la cabeza"). (Orellana, Almacellas, Watt (2019), p. 47-48).

También los accesorios resultan icónicos del género: las armas —el Colt 45, el fusil Winchester—, el lazo, el látigo, las espuelas, las botas de cuero, el sombrero Stetson, el pañuelo al cuello, el pantalón de cuero sobre el típico vaquero...

3. Veinte títulos de referencia

1. Bailando con lobos (Kevin Costner, 1990)
2. Centauros del desierto (John Ford, 1956)
3. Duelo al sol (King Vidor, 1946)
4. El bueno, el feo y el malo (Sergio Leone, 1966)
5. El hombre que mató a Liberty Valance (John Ford, 1962)
6. *El rostro impenetrable* (Marlon Brando, 1961)
7. El tesoro de Sierra Madre (John Ford, 1948)
8. Grupo salvaje (Sam Peckinpah, 1969)
9. Hasta que llegó su hora (Sergio Leone, 1968)
10. Horizontes de grandeza (William Wyler, 1958)
11. Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)
12. La diligencia (John Ford, 1939)
13. Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)
14. Raíces profundas (George Stevens, 1953)
15. Río Bravo (Howard Hawks, 1959)
16. Río de sangre (Howard Hawks, 1952)
17. Río Rojo (Howard Hawks, Arthur Rosson, 1948)
18. Sin perdón (Clint Eastwood, 1992)
19. Solo ante el peligro (Fred Zinnemann, 1952)
20. Winchester 73 (Anthony Mann, 1950)

4. Estudio de caso. *Centauros del desierto* (John Ford, 1959).

Director: John Ford/ Guion: Frank S. Nugent/ Música: Max Steiner/ Fotografía: Winton C. Hoch/ Reparto: John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (Reverendo Samuel Johnston), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (Señora Jorgensen), Henry Brandon (Jefe Cicatriz), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Carey Jr. (Brad Jorgensen), Hank Worden (Mose Harper), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Antonio Moreno (Emilio Gabriel Fernández y Figueroa); Beulah Archuletta (Ganso salvaje).

Aunque *Centauros del desierto* recibió tres importantes premios y tres nominaciones, cuando se estrenó fue recibida con bastante frialdad por parte del público y no obtuvo tampoco el favor de la crítica. Fue a partir de 1970 cuando grandes cineastas como Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Steven Spielberg y George Lucas entre otros le hicieron justicia y devolvieron a la película el valor que merecía. Hoy es una “película de culto”, considerada por muchos como una de las mejores obras de la historia del cine. Si no el mejor wéstern de todos los tiempos como quieren algunos (¿es posible calificar de “mejor” a una obra entre varias que hayan alcanzado la excelencia?), es indiscutible que estamos ante una de las grandes cumbres del séptimo arte.

El guion está basado en la novela *The Searchers* de Alan Le May. Frank S. Nuguent fue el encargado de hacer la adaptación de la historia al lenguaje cinematográfico. Los productores exigían una total fidelidad al texto de Le May, pero Ford, ese gran “corrector” de guiones, especie de guionista en la sombra, consiguió introducir las variaciones que consideraba oportunas e imprimir su sello personal a la narración.

4.1. Director

En el capítulo de cine de aventuras, ya nos hemos referido a John Ford, uno de los más grandes directores del cine norteamericano. De él dijo Orson Wells: “El verdadero cine es una expresión poética y John Ford es un poeta. Un creador de baladas”. En el plano fílmico creador, el estilo de Ford es de una extraordinaria belleza, pero además, como bien veremos en *Centauros del desierto*, en sus películas hay siempre un fondo existencial impregnado de humanidad. Los personajes fordianos encarnan valores humanos permanentes —generosidad, amor, honor, justicia, sentido del deber, amistad...—. La mujer tiene en sus historias un lugar muy especial, es la mujer fuerte, como esposa y como madre; un ser admirable y decisivo, especialmente en esas epopeyas del nacimiento de una tierra.

4.2. Reparto

John Wayne (1907-1979) hizo ciento cincuenta y tres películas y tiene el récord de ser el actor con mayor número de papeles protagonistas en la historia del cine (hasta ciento cuarenta y dos). Trabajó a las órdenes de los más importantes directores en películas de diversos géneros (cine bélico, biografías, comedias románticas, dramas policíacos, aventuras, etc.), pero su imagen ha quedado asociada sobre todo al wéstern.

Fue en 1939 cuando John Ford le ofreció a Wayne encarnar el papel de Ringo Kid, el protagonista de *La diligencia*. Al año siguiente, Ford volvió a contar con él para el papel principal de *Hombres intrépidos* (1940), y a partir de ese momento, los grandes directores de Hollywood empezaron a interesarse por él. Con John Ford trabajaría en 14 ocasiones, ocho de las cuales fueron wésterns: además de *La diligencia, Fort Apache* (1948), *Tres padrinos* (1948), *La legión invencible* (1949), *Río Grande* (1950), *Centauros del desierto* (1956), *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) y *La conquista del Oeste* (1962).

Entre otros muchos directores, trabajó con Howard Hawks en cuatro wésterns memorables: *Río rojo* (1948), *Río Bravo* (1959), *El Dorado* (1967) y *Río Lobo* (1970). Con Henry Hathaway rodó ocho películas, tres de las cuales fueron wésterns, *Alaska, tierra de oro* (1960), *Los cuatro hijos de Katie Elder* (1965), y *Valor de ley* (1969). Con esta última John Wayne ganaría su único Óscar.

Su última película, a las órdenes de Don Siegel, fue precisamente un wéstern, *El último pistolero* (1976), en el que encarnaba a un legendario pistolero enfermo de cáncer. Fue como una premonición, porque el actor fallecía de cáncer en junio de 1979.

4.3. De qué va

En 1868, tres años después de la guerra de Secesión, Ethan Edwards, un hombre solitario, regresa a Texas, a la granja de su hermano Aaron. Al día siguiente, los comanches simulan un robo de ganado lejos de allí para alejar a los hombres y aprovechan para atacar el rancho, matar a Aaron, a su esposa Martha y al pequeño Ben y secuestrar a las dos hijas. Enseguida se forma una patrulla para recuperar a las niñas, pero pronto descubren el cadáver de la

mayor, asesinada por el jefe comanche Cicatriz. Al llegar el invierno los hombres se dan por vencidos y regresan a casa, pero Ethan no abandona y en compañía de Martin Pawley, un joven mestizo que había sido adoptado por su familia, seguirá durante cinco años persiguiendo a los comanches para vengarse y para rescatar a su sobrina.

4.4. Estructura

Centauros del desierto no es un mero wéstern de aventuras, sino que constituye una reflexión muy profunda sobre el hombre que se ha quedado sin raíces y ya no puede más que vagar y vagar, siempre solo. Es como si se moviera en círculo, sin avanzar hacia ninguna parte, porque nadie le espera, porque no tiene hogar. A eso alude el título original, *Los buscadores*. El hombre que busca condenado a no encontrar. Esta fatalidad del destino que se cierne sobre Ethan el buscador hace de la película una auténtica tragedia clásica. También el título español, *Centauros del desierto*, alusión a un animal mitológico, mitad hombre mitad caballo, hace referencia a la mitología clásica.

Ford estructura la película de acuerdo con su carácter de tragedia y la divide en tres partes:

1) La primera es el planteamiento de la acción y la presentación de los personajes. Consta de dos partes, la llegada de Ethan a la casa y el brutal ataque de los indios, que será el detonante del drama. Esta parte se cierra con el entierro de Aaron, Martha y Ben.

2) Después viene el núcleo de la acción, el desarrollo de los sucesivos episodios del periplo de Ethan. A su vez, esta parte está dividida en cuatro apartados, que se corresponden con las cuatro salidas en busca de Dabbie:

—El primero tiene dos secciones:

a) Se ha formado una partida bajo el mando del reverendo y capitán Samuel Johnston para ir en busca de las niñas. Finalmente, los hombres se dan por vencidos y deciden regresar.

b) Solo Ethan, Martin y Brad continúan la búsqueda, hasta que, muerto Brad, la nevada les impide ver las huellas y deciden

regresar. Han transcurrido dos años.

—También el segundo apartado contiene dos secciones, no tanto por la acción, que sigue fluida, sino por el estilo, porque John Ford introduce un cambio muy interesante.

a) Laurie recibe una larga carta de Martin y empieza a leerla, en presencia de sus padres y de su pretendiente Charlie McCorry. Al hilo de la lectura, empieza a verse en la pantalla la acción que describe y, casi imperceptiblemente, la voz de Laurie desaparece y todo el protagonismo corresponde a la acción. Hasta que la cámara vuelve a casa de los Jorgensen y vuelve a alternarse lectura de la carta y la acción de lo descrito. Es una narración en flashback muy original, porque la sensación que da no es de vuelta al pasado, sino de simultaneidad, es decir, que el director consigue que el espectador contemple la escena tal como Laurie la ve en su imaginación mientras lee la carta de su novio.

b) Sigue la acción ya sin el recurso de la carta, es decir en sincronía. Es el tramo final, cuando encuentran a Dabbie convertida en una india. Pero Ethan y Martin deben huir apresuradamente, perseguidos por los indios. Regresan, en este caso, al hogar de los Jorgensen. Han transcurrido cinco años desde que salieron la primera vez.

—En el tercer apartado se describe primero la fallida boda de Laurie con Charlie y la detención de Ethan; después, ante la noticia del ataque de Cicatriz, la que será la última salida, de nuevo a las órdenes de Johnston.

3) La conclusión, con la llegada a casa de Ethan y Martin llevando a Debbie.

4.5. La puesta en escena

La película está enmarcada por un principio y un final en tres tiempos, espectacularmente hermosos:

1) Al inicio, para anunciar que es la historia de un héroe mitológico condenado a no encontrar jamás un hogar, mientras se suceden los títulos de crédito suena la voz de Stan Jones cantando la primera estrofa del tema *The Searchers*, de Max Stein, como si fuera un cantar de gesta sobre el héroe Ethan Edwards:

What makes a man to wander?
What makes a man to roam?
What makes a man leave bed and board
And turn his back on home?

Ride away, ride away, ride away [2]

Al final, de nuevo el tema de Stein. Como contrapunto a la estrofa del principio, el mismo cantar nos narra el destino del héroe:

A man will search his heart and soul
Go searching way out there
His peace of mind he knows he'll find

But where, oh Lord, Lord where? [3]

2) Después de los títulos de crédito y del cartel que anuncia que estamos en Texas, en 1868, hay un fundido en negro y, a continuación, se abre una puerta. En un contraplano, vemos la silueta de una mujer. Sale al porche y mira a lo lejos. Un hombre solo se acerca a caballo. La cámara enfoca a la mujer, es Martha, que murmura "Ethan". Tras ella, salen su marido Aaron, sus tres hijos y el perro. El hombre llega y descabalga. Aaron y él se dan la mano con afecto, pero sin palabras. Martha le dice suavemente y con ternura "Bienvenido, Ethan". Él con un gesto ambiguo, le da un beso en la frente. Martha entra en la casa andando de espaldas, mirando a Ethan.

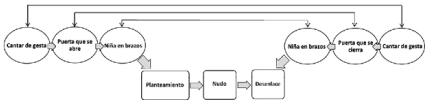
En la escena final, ahora en casa de los Jorgensen, se produce lo mismo pero a la inversa. La cámara, es decir, el punto de vista del espectador, también está en el interior y, desde la oscuridad, a través del marco de la puerta vemos cómo llegan dos hombres cabalgando. Laurie va corriendo a recibir a Martin mientras Ethan se acerca con Debbie en brazos y se la entrega a la señora Forgensen. Todos entran en la casa, Ethan da unos pasos pero finalmente se queda de pie mirando al interior, se da la vuelta y se aleja solitario, mientras se cierra la puerta. Nadie la ha cerrado, es un recurso de Ford para plasmar la soledad del desarraigado, que no tiene hogar.

La puerta que se abre al principio para recibir a Ethan y la que se cierra al final para dejarlo fuera, sin hogar, tienen, pues, toda una carga simbólica extraordinaria. Ambos momentos están

considerados unas de las escenas más bellas de la historia del cine. Estéticamente son hermosísimas, y están, además, llenas de sentido. En esos pocos minutos se condensa todo el tema profundo de la película, la soledad del héroe.

Pero dentro de esa especie de juego de paréntesis que encierra toda la película, todavía hay otro detalle que se repite al inicio y en el desenlace: cuando Ethan llega a la casa de su hermano, levanta a Dabbie en brazos y de momento no la reconoce, la confunde con Lucy. Al final de la historia, Ethan coge a Dabbie del suelo y la levanta del mismo modo con sus brazos. Ella está aterrorizada, pero él, tras unos segundos de vacilación sin dejar de mirarla, más a allá de la joven india en la que se ha convertido, la reconoce como familia, como cosa suya, la hija de la mujer a la que tanto amó, y la coge en brazos con ternura. Ella entonces se refugia en él buscando su protección.

Tres signos al principio —cantar de gesta, puerta que se abre, niña en brazos— y tres signos simétricos al final, con efecto especular —niña en brazos, puerta que se cierra, cantar de gesta—, dan sentido a toda la trama que se desarrolla en el interior. La película tiene una estructura perfecta, con unos pasos narrativos extraordinarios. Es una auténtica obra de arte, del séptimo arte.



4.6. La película

Centauros del desierto es una epopeya de corte clásico, en la línea de las grandes obras de Homero: es el viaje de un héroe, lleno de pruebas que está obligado a superar.

El viaje de búsqueda del héroe —un *centauro*, mitad hombre mitad caballo, cabalgando por las praderas—, no solo busca a unas niñas, no solo quiere vengarse, sino que quiere hacer de esa tierra un país en paz, regido por la justicia. La señora Jorgensen lo sintetiza en una frase de carácter fundacional de la nación: “Texas no es una tierra para ser habitada por seres humanos. Ni este año ni el que viene. Y Dios sabe cuántos más. Pero no creo que esto vaya

a durar siempre. Algún día se convertirá en un agradable lugar para vivir”.

De modo magistral, John Ford insinúa una serie de capas en la película, que piden diversas lecturas y que constituyen otros tantos misterios. ¿De dónde nace el odio de Ethan a los comanches? Él fue quien encontró a Martin cuando los indios mataron a sus padres, él fue quien lo llevó a la familia de su hermano y a él le deja finalmente todas sus pertenencias. Y, sin embargo, le reprocha que sea mestizo y no le permite que se llame hermano de las niñas. Y en un momento dado está dispuesto a matar a Dabbie porque se ha convertido en una india. ¿Por qué tanto odio? ¿Qué pudo haber sucedido anteriormente? ¿Y qué relación ha habido entre Martha y él, que se aman en silencio pero el amor se les escapa por los poros? El rostro del reverendo Samuel cuando ve a Martha acariciando el capote de Ethan da a entender que él conoce la historia de ese amor, pero nosotros solo sabemos que se aman. ¿Qué hubo entre ellos?

Otro punto importante, que aquí no nos corresponde más que nombrar, son las elipsis de Ford, tan bien tratadas que el espectador no pierde nunca la continuidad de la secuencia. No vemos el tiempo o el espacio eludidos, pero lo conocemos y nos suscita interrogantes. ¿Dónde estuvo Ethan durante los tres años después de la guerra? ¿De dónde proceden las monedas recién acuñadas que le entrega a su hermano? Otro tipo de elipsis son utilizadas para no mostrar directamente la violencia. Ethan entra en la casa quemada y ve el horror que Cicatriz ha dejado tras de sí, pero el espectador no necesita verlo para hacerse cargo. Él mismo le corta la cabellera a Cicatriz y el espectador lo comprende, pero le evita el detalle morboso del cuchillo en la piel.

Es una película extraordinariamente buena, con un trabajo actoral maravilloso, pero aquí bástenos ver cómo, con su carácter épico, es el paradigma del wéstern fabulador de unos orígenes míticos de una nación, que llenan de orgullo a los descendientes de aquellos héroes que convirtieron esas tierras “en un agradable lugar para vivir”.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

CAPARRÓS LERA, J.M., *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

----------, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP, 2009.

----------, *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, RIALP, 2004.

COMA, J., *Diccionario del wéstern clásico*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.

GONZÁLEZ, J.F., *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP, 2007.

ORELLANA, J., ALMACELLAS, M.A., WATT, N., *Manual de crítica de cine*, Madrid, CEU Ediciones, 2019.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook 2009.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel 2003. Voz: 'Cine dramático', pp. 39-40.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros.,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

THOMAS, T. y CATALÀ, J.M., *Todas las películas de James Stewart*, en "Antología del Cine Clásico", Barcelona, RBA Editores, 1994.

CINE MUSICAL

10

1. Aproximación al género

Frente a las películas musicales, los espectadores no suelen tener términos medios: o les gustan por anticipado —y mucho—, o las rechazan por principio, antes de ponerse delante de la pantalla. Hay quienes se sienten molestos ante un personaje que, “sin ton ni son”, se pone a cantar o a bailar en momentos insólitos para la vida real, y esto les saca de la trama. Otros, sin embargo, aceptan los códigos propios del género y disfrutan con la música y el baile como valores añadidos. Cuestión de gustos. Sin embargo, es difícil que en la memoria cinematográfica o en la memoria musical de todo cinéfilo no se almacenen algunos de sus grandes números.

El nacimiento del género se subordina, necesariamente, a la aparición del cine sonoro. A finales de los **años 20 del siglo XX**, los avances tecnológicos hicieron posible la sincronización del sonido con la imagen grabada, sin que al principio se vislumbrase con claridad el alcance de esta innovación. Así, en 1927 se estrenó *El cantor de Jazz*, primera película sonora que, en realidad, lo que hace es incorporar algunas partes sonoras, precisamente de números musicales.

La primera película musical propiamente dicha, y que puede considerarse, por tanto, iniciadora del género, es *La melodía de Broadway*, de Harry Beaumont (1929), ganadora del Óscar a la mejor película, anunciada como “completamente sonora”. A partir de ese momento, el musical se convierte en el género rey de la primera etapa del cine sonoro, con gran aceptación por parte del público. Hereda las características de los espectáculos de Broadway y los del Music Hall europeo, pero cristaliza cuando los avances técnicos hacen posible su traslado a la gran pantalla, lo que provoca una transformación radical en el mundo del cine.

En los **años treinta**, la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers copa el foco de atracción de los espectadores con películas como *Sombrero de copa*, (Mark Sandrich, 1935), una de las muchas que rodó ese dúo inseparable caracterizado por un estilo sofisticado y elegante en coreografías inolvidables. Por otro lado, los nuevos avances en el movimiento de cámara permiten, además, tomas espectaculares de los bailarines, como en *La calle 42* (Lloyd Bacon,1933). Judy Garland, la estrella infantil adorada por el público, protagoniza *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), una de las cintas emblemáticas del cine musical. También el cine de animación de la factoría Disney inicia sus aportaciones al cine musical con *Blancanieves y los siete enanitos* (1937).

En los **años cuarenta**, Gene Kelly, actor, coreógrafo, bailarín y productor, hace evolucionar el musical con su carisma personal bajo la dirección de Stanley Donen y su modo de rodar fuera de los estudios. *Un día en Nueva York* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1949) es uno de sus títulos señeros. De esta década son también *Levando anclas* (George Sidney, 1945), con Frank Sinatra y Gene Kelly; *Las campanas de Santa María*, (Leo McCarey, 1945), con Bing Crosby e Ingrid Bergman; y de Disney, la sorprendente *Fantasía* (1940).

De los **años cincuenta** podemos rescatar otra de las grandes creaciones de la asociación de Gene Kelly y Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia* (1952), como una de las cumbres del cine musical. Del mismo Donen, junto a Michael Kidd, *Siete novias para siete hermanos* (1954), wéstern musical que reinterpreta el rapto de las sabinas. Vicente Minnelli triunfa con *Un americano en París* (1951), *Gigi* (1958) y *Melodías de Broadway* (1955). A ese periodo corresponden también algunas películas de Doris Day, como *Doris Day en el Oeste (Calamity Jane)* (David Butler, 1953), o de Marilyn Monroe, *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953).

En los **años sesenta** se estrenan *West side Story* (Jerome Robbins, 1961), *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy, 1963), *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), *My fair lady* (George Cukor, 1964), *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise y Jeromy Robbins, 1965), *Funny Girl* (William Wyler, 1968), y *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969), entre otras de una década de esplendor.

Los **años setenta** no son tan productivos en cine musical, pero hay títulos notables como *El violinista en el tejado* (Norman Jewison, 1971), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), la ópera rock *Jesucristo Superstar* (Andrew Lloys Weber, 1973), y *Grease* (Randal Kleiser, 1978), con gran éxito de taquilla.

En los **años ochenta y noventa**, aunque hay títulos como *Annie* (John Huston**,** 1982) y *¿Víctor o Victoria?* (Blake Edwards, 1982), en cine musical predominan las creaciones de animación de Disney como *La sirenita* (1989), *La bella y la bestia* (1991), *Aladdin* (1992), *El rey león* (1994), *Pocahontas* (1995), *El jorobado de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997) y *Mulan* (1998), que prolongan la larga lista de su historia continuada hasta nuestros días.

A comienzos del **siglo XXI**, frente al absoluto predominio del cine musical norteamericano, sorprendió la producción danesa *Bailar en la oscuridad* (2000) del director Lars Von Trier, protagonizada por la cantante islandesa Björk.

Con el nuevo siglo se produce un cierto resurgir de películas musicales de calidad, con éxito de crítica y público para títulos como *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001); *Chicago* (Rob Marshall, 2002); *Charlie y la fábrica de chocolate* (Tim Burton, 2005); *Mamma mia!* (2008), con canciones del grupo Abba; *Los miserables*, *el musical* (Tom Hooper, 2012); *Amanece en Edimburgo* (Dexter Fletcher, 2013); *La ciudad de las estrellas (La La Land)* (Damien Chazelle, 2016); o *El gran showman* (Michael Gracey, 2017).

2. Películas musicales en el cine español

En la historia del **cine español** hay producciones musicales vinculadas a la zarzuela, el cuplé, la copla o el flamenco desde los comienzos del cine sonoro. Muchas de ellas se pueden agrupar dentro de un subgénero que se ha llamado ‘cine de folklóricas’, en torno a figuras como Imperio Argentina, Estrellita Castro o Concha Piquer en los años treinta; más tarde, Juanita Reina, Lola Flores, Sara Montiel, Marujita Díaz, Paquita Rico, Marifé de Triana, pasando por Rocío Jurado y llegando hasta Isabel Pantoja. Más que cine musical, algunas de ellas son películas con canciones para lucimiento de la artista. La comedia de Fernando Trueba, *La niña de*

tus ojos (1998), viene a ser un homenaje a estas películas en torno a las folklóricas que, a finales de los años treinta, trabajaron en estudios cinematográficos alemanes.

A finales de la década de los cincuenta comenzó una corriente de películas que se hicieron muy populares, protagonizadas por niños prodigio que cantaban e interpretaban películas a medida de su lucimiento. El primero de ellos fue Joselito, con títulos como *El pequeño ruiseñor* (1956) o *La saeta del ruiseñor* (1957), dirigidas por Antonio del Amo. Más larga e influyente fue la trayectoria de Marisol (Pepa Flores), que se convirtió en la máxima estrella de su género a lo largo de sus años de infancia y adolescencia. Comenzó con *Un rayo de luz* (1960), y siguió con *Ha llegado un ángel* (1961), *Tómbola* (1962), *Marisol rumbo a Río* (1964), *La nueva cenicienta* (1964), *Búsqueme a esa chica* (1964), *Cabriola* (1965), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), *Solos los dos* (1968)… Las reposiciones de todos estos títulos en televisión siguen teniendo unas audiencias asombrosas. Rocío Dúrcal también comenzó su carrera como joven actriz de cine musical a los 16 años con *Canción de juventud* (1961); después, *Rocío de la Mancha* (1963), *La chica del trébol* (1964), *Tengo 17 años* (1964), etc. Siguiendo esta misma estela, *Como dos gotas de agua* y *Whisky y Vodka*, fueron protagonizadas por Pili y Mili, también famosas mellizas zaragozanas. *Zampo y yo* (1965) fue el intento de lanzar a Ana Belén como actriz infantil de cine musical, pero este subgénero ya había entrado en decadencia.

En los años ochenta Carlos Saura estrenó su trilogía de *Bodas de sangre* (1980), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). Y ya en el siglo XXI encontramos películas como *El otro lado de la cama* (2002) y *Los dos lados de la cama* (2005), ambas de Emilio Martínez-Lázaro; *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016), y *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017). Merece también un puesto en este breve recorrido, por su originalidad, la película musical de animación *Chico & Rita* (2010), de Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando, coproducida por España y Reino Unido, con su historia de amor llena de pasión y, por supuesto, música.

3. Características del cine musical

El cine musical, como género, agrupa las películas que desarrollan su argumento integrando la música, la canción y el baile —con elaboradas coreografías— como parte esencial de la trama.

Aunque hay muchas variedades y grados, en puridad no se trata de que en un momento determinado haya un baile, o una canción, o una música, sea esta diegética (justificada por el desarrollo de la acción: si aparece una orquesta, o un personaje pone un disco o enciende la radio, por ejemplo) o extradiegética (música añadida, sin justificación en la acción que se desarrolla en la pantalla).

La acción dramática, la canción y el baile se fusionan, de modo que parte de los diálogos está en la letra de las canciones, o hay avance en el guion, en el argumento, mediante la coreografía. En el musical pasan cosas que los personajes cantan y bailan y así las comunican al espectador.

A lo largo de la historia del cine, las películas musicales frecuentemente son comedias con desenfado en los argumentos, que añaden el placer estético del canto, la música y el baile. Con origen en el teatro musical, nacieron así por la necesidad de evasión tras la I Guerra Mundial y ante la depresión económica del 29. Con esa finalidad, subrayan los aspectos positivos, la alegría de vivir, el triunfo del amor, la felicidad…

Sin embargo, a lo largo de los años se han ido incorporando variedades que dan cabida a todos los géneros con los que el musical se fusiona. De este modo se han llevado a la pantalla grandes historias con interés humano y social. Las características que las agrupan a todas ellas son las siguientes:

—protagonismo de la música como elemento esencial, con canciones que participan en el desarrollo del argumento;

—coreografías muy elaboradas, también integradas en la trama;

—puesta en escena y diseño artístico espectaculares;

—combinación de todos estos elementos —música, baile, diálogo y canción— en una única creación cinematográfica.

Estas características se encuentran, con distintos acentos e intensidad, en las películas que proponemos a continuación, con

algunos detalles sobre cada una de ellas.

4. Veinte títulos de referencia

1. EL MAGO DE OZ, DE VICTOR FLEMING (1939)

Rompedora para su época, adapta la novela infantil de Lyman Frank Baum*,* de 1899. En su mundo de fantasía y color, con el espantapájaros, el hombre de hojalata y el león cobarde en torno a Dorothy (Judy Garland), recuerda que lo que anhelamos está ya en nuestro interior. Música de Harold Arien y Herbert Stothart.

2. FANTASÍA, DE JAMES ALGAR Y OTROS (1940)

Extraordinaria película de animación de Disney, donde la música clásica es la absoluta protagonista hecha imagen, color y movimiento para un Mickey Mouse aprendiz de brujo. Toda una fantasía mágica para un espectáculo de música y color. En el año 2000 se estrenó una secuela titulada *Fantasía 2000,* con siete nuevas melodías de música clásica.

3. LEVANDO ANCLAS, DE GEORGE SIDNEY (1945)

Comedia protagonizada por Frank Sinatra, Gene Kelly y Kathryn Grayson, incluye un antológico número musical con el ratón Jerry, durante el permiso de dos marineros en Los Ángeles en tiempos de guerra. Música de Calvin Jackson y George Stoll.

4. CANTANDO BAJO LA LLUVIA, DE STANLEY DONEN Y GENE KELLY (1952)

Dirigida por Stanley Donen y protagonizada por Gene Kelly, se considera una obra maestra en su género. Cine dentro del cine para tratar el tema del paso del cine mudo al sonoro. La escena del protagonista bailando y cantando bajo la lluvia es antológica, y su música, inolvidable.

5. MELODÍAS DE BROADWAY, DE VICENTE MINNELLI (1955)

Tony Hunter (Fred Astaire), bailarín y cantante en periodo de declive, quiere volver a Broadway, donde había alcanzado fama y gloria. La pareja de Fred Astaire es Cyd Charisse, y juntos dan vida al espectacular número ‘Dancing in the Dark’. Broadway dentro del cine. Banda sonora de Adolph Deutsch.

6. WEST SIDE STORY, DE JEROME ROBBINS (1961)

Adaptación libre de Romeo y Julieta de Shakespeare, trasladados a la ciudad de Nueva York de mediados del siglo XX. Música de Leonard Bernstein. Una nueva versión, de 2021, de este drama romántico musical, está dirigida por Steven Spielberg.

7. LOS PARAGUAS DE CHERBURGO, DE JACQUES DEMY (1963)

Musical en todo su metraje, este drama romántico francés desarrolla en cuatro actos la evolución del amor de una pareja, interpretada por Catherine Deneuve y Nino Castelnuovo. Música de Michel Legrand.

8. MARY POPPINS, DE ROBERT STEVENSON (1964)

Una encantadora niñera caída del cielo con un paraguas como paracaídas (Julie Andrews) y un simpático deshollinador (Dick Van Dyke), logran que unos pobres niños ricos recobren la alegría y el cariño de sus padres en Londres, a principios del siglo XX. Fantástica mezcla de personajes reales y de animación para una extraordinaria película musical de Disney. Música de Richard M. Scherman y Robert B. Sherman.

9. MY FAIR LADY, DE GEORGE CUKOR (1964)

El musical de Broadway basado en la obra teatral de George B. Shaw, *Pigmalion*, fue adaptado para la gran pantalla con Audrey Hepburn como Eliza Doolittle, Rex Harrison como profesor Higgins, y Wilfrid Hyde-White como coronel Pickering. Una ignorante florista se convierte en objeto de apuesta para un experimento lingüístico que la transformará en obra maestra del profesor. Música de Frederick Loewe.

10. SONRISAS Y LÁGRIMAS, DE ROBERT WISE (1965)

Con Julie Andrews y Christopher Plummer como protagonistas, cuenta la historia real de la familia Trapp, formada por un rígido viudo y sus siete hijos. Sus vidas se transforman con la llegada de la novicia María, al principio como institutriz, hasta que se ven obligados a huir de los nazis que han tomado Austria. Adaptación del musical de Richard Rodgers.

11. FUNNY GIRL, DE WILLIAM WYLER (1968)

Fanny (Barbra Streisand), joven artista ambiciosa convertida en estrella, conoce a un jugador profesional (Omar Sharif), y el flechazo entre ellos es inmediato. ‘People’ y Don’t rain on my parade’ son algunos de sus brillantes números. Se basa en la obra teatral homónima de Isobel Lennart, después musical de Broadway. Música de Jule Styne y Bob Merril.

12. EL VIOLINISTA EN EL TEJADO, DE NORMAN JEWISON (1971)

Adaptación cinematográfica del famoso musical de Broadway, sobre una comunidad judía ucraniana a principios del siglo XX. Las antiguas tradiciones y la nueva mentalidad chocan cuando un honrado lechero (‘Si yo fuera rico…’) intenta casar a sus cinco hijas en tiempos de opresión de la Rusia zarista. Banda sonora de John Williams y Jerry Bock.

13. CABARET, DE BOB FOSSE (1972)

Lleva a la pantalla el libreto musical de Joe Masteroff, basado en la obra teatral de John Van Druten, y esta a su vez en un relato de Chrristopher Isherwood. En el Berlín de la época nazi, la vida nocturna del Kit Kat Club, animada por Sally (Liza Minnelli) y su socio ((Joel Grey), es lugar de libertad y evasión. Brillantes números musicales, algunos de ellos antológicos, como ‘Money, money’ o ‘Cabaret’. Música de John Kander.

14. GREASE, DE RANDAL KLEISER (1978)

John Travolta y Olivia Newton-John traspasaron la pantalla y se convirtieron en iconos a partir de esta comedia romántica musical, cuyos números musicales han sido repetidos hasta la saciedad por su energía y magnetismo. Él, Danny, un tipo duro adolescente jefe de su pandilla en los años 50, y ella, Sandy, una chica ingenua, con quien vive un amor de verano, se reencuentran inesperadamente en el instituto. Se basa en el musical homónimo (1972) de Jim Jacobs y Warren Casey.

15. BAILAR EN LA OSCURIDAD, DE LARS VON TRIER (2000)

Drama musical danés protagonizado por la cantante finlandesa Björg y Catherine Deneauve. Música de la propia cantante y compositora Björg.

16. MOULIN ROUGE, DE BAZ LUHRMANN (2001)

Espectacular puesta en escena para una comedia romántica musical, protagonizada por Nicole Kidman y Edward McGregor bajo la dirección del australiano Baz Luhrmann. Supuso el renacer del género en el siglo XXI. Música de Craig Armstrong.

17. CHICAGO, DE ROB MARSHALL (2002)

Se trata de la versión cinematográfica de la obra teatral de Maurine Dallas Watkins (1926), que había sido adaptada al cine en dos ocasiones y en 1975 se convirtió en un exitoso musical de Broadway, renovado en 1996. Protagonizada por Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones y Richard Gere, y ambientada en los años de la Gran Depresión, cuenta la estancia de Roxie Hart en prisión, sus deseos de triunfar en el cabaret y sus mañas para llevar a cabo sus planes. Música de Danny Elfman.

18. LOS MISERABLES, *EL MUSICAL*, DE TOM HOOPER (2012)

Adaptación cinematográfica del drama musical basado en la obra de Víctor Hugo. Hugh Jackman, como Jean Valjean, y Anne Hathaway como Fantine, Amanda Seyfried como Cossete, y Russsell Crowe como policía Javert, encarnan una conmovedora historia de amor, pasión y perdón en la Francia del siglo XIX. Música, extraordinaria, de Claude-Michel Schonberg y Herbert Kretzmer.

19. AMANECE EN EDIMBURGO, DE DEXTER FLETCHER (2013)

Adaptación de una obra teatral, con guion de Stephen Greenhorn, basada en la música del grupo escocés The Proclaimers, algunas de cuyas canciones se incluyen. Tras volver de la guerra de Afganistán, dos amigos tienen que adaptarse para recobrar sus vidas, en las que se cruza el amor con sus dificultades. Aporta frescura y modernidad al género. Música de Paul Englishby.

20. LA CIUDAD DE LAS ESTRELLAS (LA LA LAND), DE DAMIEN CHAZELLE (2016)

Comedia romántica musical, interpretada por Emma Stone y Ryan Gosling. Música de Justin Hurwitz.

A partir de aquí, la lista queda abierta para ser completada por las preferencias de cada espectador.

5. Análisis comparativo de dos musicales: *Bailar en la oscuridad* y *La ciudad de las estrellas (La La Land)*

Tal como mencionamos anteriormente, todos los géneros cinematográficos son susceptibles de ser, al mismo tiempo, cine musical. Proponemos, por tanto, contemplar brevemente en paralelo dos películas musicales dispares por su origen de producción —una es danesa y otra norteamericana—, temática, puesta en escena, tono, visión del mundo y utilización de los recursos cinematográficos al servicio del tema de fondo y del desarrollo de la trama.

Ambas son, en cierto modo, 'cine (musical) dentro del cine musical'; en las dos, los protagonistas luchan por cumplir un sueño, un propósito en la vida; las dos son musicales, y de calidad, pero son muy distintas entre sí y dejan en el espectador un sabor de boca muy diferente.

5.1. Bailar en la Oscuridad, de Lars Von Trier (2000)

La primera de las películas comparadas es *Bailar en la oscuridad*, drama musical danés dirigido en el año 2000 por Lars Von Trier, también guionista, e interpretado en sus papeles protagonistas por la cantante finlandesa Björk (Selma) y la actriz francesa Catherine Deneuve (Kathy, amiga fiel). Junto a ellas, interpretan papeles relevantes David Morse (Bill, policía vecino y casero de la protagonista), y Peter Stormare (Jeff, pretendiente constante y respetuoso). La música es de la propia cantante y actriz, y la fotografía de Robby Müller.

La película comienza con una prolongada e inquietante pantalla en negro seguida por manchas de colores y figuras indefinidas. Sobre ellas, una melodía sinfónica creciente en intensidad. Un blanco repentino da lugar al título y, rápidamente, la voz introduce en la primera escena: el ensayo de un musical, *Sonrisas y lágrimas*.

Selma Jezkova, madre soltera con un hijo de 12 años, es una inmigrante checa que llegó a Estados Unidos con el propósito de conseguir que su hijo, Gene, sea operado de los ojos. El niño

padece la misma enfermedad hereditaria que a ella la está dejando ciega, por lo que se siente culpable y desea evitar un futuro así para su hijo. Con tal fin, trabaja duramente en una fábrica ocultando su enfermedad y poniendo en riesgo su vida. Adora los musicales, que son su modo de evasión y disfrute: ensaya para actuar en uno y va al cine a verlos con su inseparable y fiel amiga Kathy, que la protege permanentemente.

Su objetivo en la vida: ahorrar para la operación de su hijo. A este fin sacrifica todo y trabaja sin descanso. Cuando se pone en peligro este propósito, se ve envuelta involuntariamente en una compleja situación injusta que acaba con ella en la cárcel abocada a la pena de muerte.

Bailar en la oscuridad, siendo musical, es un drama doloroso, duro, seco, brutal y conmovedor al mismo tiempo. Produce, intencionadamente, angustia en el espectador. Mezcla una inocencia limpia, ingenua, de la protagonista, con algo oscuro, turbio y perturbador, algo que, por otra parte, es una seña de identidad del director y guionista.

Los pasajes musicales se corresponden con las desconexiones de la dura realidad, cuando Selma se mete en su mundo interior, un mundo paralelo en el que hay música, baile, sonrisas y un sentido cándido y puro de las situaciones y las cosas. La puerta de entrada a ese mundo paralelo es el ritmo que se crea con los ruidos cotidianos, de las máquinas, del tren, de los pasos, de los roces… Todo lo que permite llenar el silencio, aun en medio de la oscuridad y ausencia de luz de la ceguera.

Las canciones que incluye no son melódicas, ni se puede decir que sean bonitas, sino más bien lamentos, en ocasiones gemidos y tonadas llenas de aristas. Lo mismo sucede con las coreografías: no buscan una belleza formal ni la espectacularidad, sino más bien la sorpresa que desencaja y descontextualiza las situaciones de la realidad. Los tonos ocres contribuyen a crear ese mismo clima, así como los fríos grises del final de la película y los bruscos fundidos en blanco o negro. No hay nada edulcorado ni embellecido, sino mostrado en su desnudez.

Ciertamente, estas opciones del cineasta están puestas al servicio del tema de fondo sobre la pena de muerte mostrada en todo su

horror. En este caso, Selma es como un cordero inocente llevado al matadero, mientras se ponen en cuestión, confrontándolos, la realidad y las apariencias; la verdad y la mentira; la inocencia y la culpabilidad; los hechos y el sentido de los hechos.

En principio, la película está rodada de acuerdo con los principios del movimiento Dogma que el director impulsó en su momento (cámara al hombro, impresión de naturalidad en las interpretaciones, empleo de la luz natural…), pero es rompedora en cuanto desemboca en un musical con sus canciones y coreografías sorprendentes. Cada vez que aparece alguna de estas escenas, nos trasladamos a la realidad paralela del mundo interior de la protagonista, que integra, modificándolo, todo lo que existe en una realidad amarga.

La película, que fue polémica en su momento, consiguió la Palma de Oro y el premio a la mejor actriz en Cannes; el premio del Cine Europeo a la mejor película y mejor actriz. Fue además nominada a mejor canción original en los premios Óscar, y a mejor canción y actriz en los Globos de Oro.

Dentro del drama, incluye un homenaje al musical, tanto en forma de teatro —por los ensayos de *Sonrisas y lágrimas* que entusiasman a la protagonista y llenan su cabeza en momentos necesitados de evasión—, como en las películas que vemos en la pantalla cuando asiste a las salas de cine con Kathy, y esta le narra lo que sucede en la pantalla o incluso le *dibuja* la coreografía en la palma de su mano.

Para el espectador que desee ver un musical entretenido y relajante, no es esta la mejor opción, pero su calidad es indudable y las cuestiones que plantea a golpe de hacha son de enorme calado, aunque con un tono poco esperanzador.

5.2 La ciudad de las estrellas (La La Land), de Damien Chazelle *(2016)*

De la oscuridad pasamos al brillo, y con él a una comedia dramática romántica protagonizada por Emma Stone (Mia) y Ryan Gosling (Sebastian), con guion y dirección de Damien Chazelle, música de Justin Hurwitz y fotografía de Linus Sandgren. Es de

producción estadounidense y, en sus poco más de dos horas de duración, recoge toda la nostalgia del cine musical en su época dorada y lo actualiza.

Monumental atasco en la autopista de Los Ángeles, la ciudad de las estrellas. En la larga fila de coches, sonido entrecortado de las radios y música que rompe en baile. Una espectacular coreografía de cinco minutos —rodados en plano secuencia de forma magistral — llena de color y ritmo la pantalla hasta que aparece el título: *La La Land*. Es invierno y, en medio del atasco, se produce un pequeño rifirrafe entre un conductor y una conductora.

Una primera línea argumental sigue a la conductora, Mia, joven camarera en los estudios cinematográficos que aspira, de momento sin éxito, a ser actriz. El fracaso en las audiciones la desanima. A continuación, una segunda línea argumental sigue al conductor, Sebastian, músico de jazz que, para sobrevivir a duras penas, tiene que someterse a tocar música comercial. Se siente frustrado, pero él aspira a algo más. A partir de ese momento, las dos líneas argumentales se cruzan y chico encuentra a chica, se atraen, se rechazan, se enamoran… A lo largo de cuatro estaciones, invierno, primavera, verano y vuelta a la primavera, seguimos las idas y venidas de ese amor, mientras cada uno de ellos lucha por alcanzar su sueño: ella, llegar a ser una actriz reconocida; él, tener su propio local donde se pueda escuchar música de calidad en directo. Ambos se apoyan mutuamente, pero compaginarlo todo no es tan sencillo…

El desarrollo de la acción tiene tanto ritmo —contagioso y brillante — como la puesta en escena, la música, las coreografías y las interpretaciones. La química entre los protagonistas recuerda la de las grandes parejas de la historia del musical, al que evoca con guiños que no pasan inadvertidos a los cinéfilos (*Cantando bajo la lluvia*, de Stanley Donen y Gene Kelly; *Magia a la luz de la luna*, de Woody Allen; *Bailar en la oscuridad*, de Lars von Trier; *Mouline Rouge*, de Baz Luhrmann…), hasta convertirse en una declaración de amor a la música y al cine musical. Algunas escenas, y especialmente algunos números musicales, pasan a formar parte de la antología del género.

Pero si hay algo especialmente destacable en el guion, además de la excelente construcción de la trama, es el final. Chazelle,

guionista y director, ha renunciado al *happy end* que podría ser esperable en tantas comedias del género. El giro de guion de las últimas secuencias aporta una carga de profundidad que se ha ido gestando a lo largo del desarrollo de la acción y en ese momento cristaliza. *La La Land* es mucho más que una atractiva comedia romántica. La lucha por alcanzar los sueños tiene sus riesgos, y la realidad impone aceptar sus consecuencias.

La película consiguió seis premios Óscar de un total de catorce nominaciones: dirección, actriz, banda sonora, fotografía, diseño de producción y canción original (‘City of Stars’); arrasó en los Globos de Oro con los siete premios a los que aspiraba: mejor película-comedia o musical, director, actriz, actor, guion, banda sonora y canción original; y acumula muchos otros galardones, hasta llegar a más de ochenta, además del éxito de crítica y público.

Llegados a este punto, recogemos los ecos de estas dos propuestas: *Bailar en la oscuridad* y *La la land*. Las dos son cine musical; las dos, películas de calidad; las dos, con poso significativo en su contenido, pero cada una en un extremo del arco de posibilidades en la combinación de los géneros cinematográficos, y cada una con su propio estilo. Para los espectadores en general, y para los aficionados al cine musical en particular, hay, afortunadamente, mucho y bueno donde elegir.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), Diccionario de creación cinematográfica, Barcelona, Ariel 2003. Voz: ‘Musical’, pp. 51-52.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “El apogeo del musical”, *Historia del cine*, Madrid, Alianza Ed. 2018, pp.148-152.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook 2009. Voces: ‘Musical (la película)’.

Historia del cine.es. El cine musical (género): historia y características.
https://historiadelcine.es/generos-cinematograficos/el-cine-musical-historia-caracteristicas/

CIENCIA FICCIÓN

11

1. Clarificación terminológica

La expresión “ciencia ficción” resulta en sí paradójica, ya que la ciencia, como hecho positivo, parece ajena a la ficción, a lo irreal imaginado. El género de ciencia ficción suele partir de lo que la ciencia y la tecnología han conseguido, para proyectar sobre el futuro lo que podría pasar si esos logros se desarrollaran de determinada manera. Por eso casi siempre las películas de ciencia ficción se refieren al futuro, y la ciencia ficción del pasado es el documental de hoy. Pero el origen del género se encuentra en la literatura. Los avances científicos provocaron en los novelistas, a partir del siglo XIX, una fascinación romántica por lo “maravilloso” que sedujo a escritores como Edgar Allan Poe, Julio Verne, Mary Shelley, H. G. Wells, R. L. Stevenson, Richard Matheson o Jack London, entre tantos otros. Ya en el siglo XX, en los años veinte y treinta, la ciencia ficción invadió el mundo de las revistas *pulp* (revistas baratas) y comics, como fue el caso de *Amazing Stories*, cuyo primer número vio la luz en 1926. Muchos autores de ciencia ficción comenzaron publicando sus relatos en revistas de esa índole. Por ejemplo, Ray Bradbury publicó el primer capítulo de sus *Crónicas marcianas* en la revista *Planet Stories* en 1947. También autores de referencia posteriores como Arthur C. Clarke o Isaac Asimov serializaron sus obras y las fueron publicando de esta manera. Otros autores que influyeron notablemente en el género fueron George Orwell o Aldous Huxley.

Como hemos visto, en la ciencia ficción se maridan paradójicamente ciencia y misterio, ya que no trata de los logros de la ciencia actual, sino del mundo desconocido al que nos puede llevar la ciencia futura. Trata de lo que podría pasarnos si fuéramos capaces de viajar por el espacio interestelar, si los robots alcanzaran

tal nivel de sofisticación que apenas se los pudiera distinguir de los humanos, si la tecnología nos permitiera verificar la teoría de la relatividad y pudiéramos viajar en el tiempo… o en negativo, si nuestro desarrollo científico pusiera en circulación virus letales, provocara cambios en el clima, o despertara las fuerzas incontrolables de la naturaleza. También se puede considerar ciencia ficción una película que, sin ir más allá de la ciencia y tecnología actuales, plantea un escenario inédito, como la inminente colisión de la tierra con un asteroide o la gestación de la borrasca más devastadora que haya existido nunca.

Aun así, el género cinematográfico no presenta unas fronteras definidas, se extiende como una mancha de aceite y se hibrida prácticamente con todos los demás géneros, muy especialmente con el terror y el género fantástico y de aventuras. A modo de ejemplos, pensemos cómo el planteamiento de *Blade Runner* (R. Scott, 1982) es propio del cine negro; cómo *Atmósfera Cero* (Peter Hyams, 1981) recuerda a un wéstern; recordemos la reminiscencia del cine de samuráis en *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977); o *Frankenstein* (J. Whale, 1931), considerada popularmente como una película de terror. Sin embargo, como suele ocurrir, estas dificultades epistemológicas lo son más en la literatura académica que entre los espectadores, que rápidamente identifican una película de ciencia ficción, en función de ciertas convenciones, como la presencia de tecnología futurista, científicos —a veces locos—, extraterrestres, androides y robots… y muchos efectos especiales. Esto último merece una particular atención puesto que la relación del género con los efectos especiales no sólo es esencial, sino que el cine de ciencia ficción es el que más ha favorecido el desarrollo de esas tecnologías. Pensemos en el reto que *Parque Jurásico* (S. Spielberg, 1993) planteó a la industria de la generación de imágenes por ordenador (GCI), y viceversa, *Parque Jurásico* no se hubiera hecho si no existiera esa tecnología de animación. En ese sentido, el cine de ciencia ficción evoluciona paralela al desarrollo científico y técnico de los efectos especiales. Una comedia romántica como *Historias de Filadelfia* (G. Cukor, 1940) sigue funcionando hoy perfectamente en sus aspectos esenciales, pero *Viaje a la luna* de Méliès (1902) solo se puede disfrutar como un maravilloso ejemplo

de historia del cine, pero en el siglo XXI no funcionaría jamás como cine de ciencia ficción.

2. Aproximación histórica

No cabe duda de que el cine del francés Georges Méliès (1861-1938) inaugura la prehistoria del género. Una prehistoria que cuenta al menos con una película española, *El hotel eléctrico* (S. Chomón, 1908), y que arbitrariamente podría terminar con *Metrópolis* (F. Lang, 1926), coincidiendo con el nacimiento del cine sonoro. La película expresionista alemana *Metrópolis* ofrece la gran distopía fundacional del cine. Un mundo industrializado en el que las máquinas han dejado al trabajador en una condición de alienación y esclavitud.

Tras el crack del 29 se inaugura un periodo brillante de películas inquietantes, pero que caen más bien en el terreno del terror, y que comentamos en el capítulo correspondiente. Películas que hablan de personajes faustianos que van más allá de las fronteras morales y que venden su alma a cambio de ciencia y conocimiento. No sólo es la época de *El doctor Frankenstein* (J. Whale, 1931), sino también de *La isla de las almas perdidas* (E.C. Kenton, 1933), *El poder invisible* (L. Hillyer, 1936) o *Dr. Cíclope* (E. Schoedsack, 1940), cintas que pronostican lo que puede ocurrir si los avances tecnológicos y científicos dan la espalda a los principios éticos. Tras la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial y la euforia consiguiente en la sociedad americana, la ciencia ficción pasa a segundo plano por su carácter siempre distópico y pesimista, refugiándose este en películas baratas de serie B o en seriales que mantuvieron encendido el lánguido fuego del género en Hollywood. Pero eso durará poco, porque entre los años cincuenta y sesenta, coincidiendo con —o más bien a causa de— la Guerra Fría, se ruedan muchas películas sobre extraterrestres, invasiones marcianas y argumentos apocalípticos. *Ultimátum a la tierra* (R. Wise, 1951), *El enigma de otro mundo* (C. Nyby y H. Hawks, 1951), *La Guerra de los mundos* (B. Haskin, 1953), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (D. Siegel, 1956), *Invasores de Marte* (W. Cameron, 1953)… completan una larga lista de títulos cuyos

argumentos a menudo se leían en clave anticomunista, justificadamente o no, o contaban con el miedo a una guerra nuclear. En ocasiones, la historia tenía que ver con las consecuencias de la radioactividad o fenómenos similares, como en *El increíble hombre menguante* (J. Arnold, 1957). En esa década y la siguiente, las películas menos apocalípticas eran las que trataban de viajes espaciales, como *La conquista del espacio* (B. Haskin, 1955), *El experimento del Dr. Quatermass* (V. Guest, 1955), *Planeta Prohibido* (F.M. Wilcox, 1956), o en concreto el viaje a la luna. Existía en mucha gente la idea de que quien conquistara la luna se convertiría en la potencia mundial indiscutible. *Con destino a la luna* (I. Pichel, 1950) —primera cinta de ciencia ficción en color— fue una película de tono realista que cuenta algo que luego va a ser un argumento clásico: no hay oxígeno para todos los tripulantes y uno debe sacrificarse para que el resto pueda volver a la Tierra.

En los años sesenta, con una Europa en pleno desarrollo y una cierta distensión internacional, el foco ya no se posa insistentemente en la amenaza comunista y se fija en los peligros internos: la amenaza de la tecnología nuclear o de la ciencia mal utilizada. Recordemos la inclasificable cinta de Stanley Kubrick ¿Teléfono *rojo? Volamos hacia Moscú* (1964). Ya los japoneses habían adelantado estas temáticas en sus famosas películas sobre Godzilla.

Pero los movimientos sociales contestatarios del 68 van a llevar al género hacia propuestas más subversivas, como los mensajes radicales de *El planeta de los simios* (F. Schaffner, 1968). La revolución sexual también llegó a la ciencia ficción con películas de pura *exploitation* como *Barbarella* (R. Vadim, 1968), con Jane Fonda. Pero ese año, la película que va a renovar decisivamente el género es *2001: una odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968), basada en un argumento de Arthur C. Clark, que además de su propuesta filosófica fue un hito en los trucos y efectos ópticos en la era pre-digital. Tres años después, desde la Unión Soviética nos llegará otro hito de la ciencia ficción contemporánea de la mano de Andrei Tarkovski, *Solaris* (1972), que conocería su *remake* americano en 2002 de la mano de Steven Soderbergh. En esa época, por influencia de la televisión, nacen las sagas, o películas serializadas,

como las que inician *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977), *Star Trek* (R. Wise, 1979), *Mad Max* (G. Miller, 1979) o un poco después *Regreso al futuro* (R. Zemeckis, 1985), muchas de las cuales están a caballo entre la ciencia ficción y el cine de aventuras. A la inversa, la serie televisiva *Perdidos en el espacio* (1968), conocería su versión cinematográfica en 1998, dirigida por S. Hopkins. Algunas de las películas citadas abordaban también la cuestión ecologista o medioambiental, como *Naves silenciosas* (D. Trumbu, 1972), que nos habla de un planeta Tierra sin vegetación debido a la polución; o *La amenaza de Andrómeda* (R. Wise, 1971), inspirada en una novela de Michael Crichton, que nos cuenta la llegada del exterior de un virus letal. Un caso muy significativo es el de Steven Spielberg, que presenta a los extraterrestres como una oportunidad positiva, no como una amenaza. *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.T. El extraterrestre* (1982) son dos memorables ejemplos, secundados por una popularidad inigualable. No tan amistosos son los extraterrestres de *La invasión de los ultracuerpos* (P. Kaufman, 1978). En esos años, las tensiones internacionales avivan la amenaza nuclear y el progreso de las computadoras provocan interrogantes sobre su futura relación con los seres humanos. Todo ello se trata en *La fuga de Logan* (M. Anderson, 1976) ambientada en el año 2274.

En los ochenta, con la caída del comunismo y la reorganización del mundo, la ciencia ficción entra en un cierto marasmo, debido a que los efectos especiales se imponen sobre el contenido humanístico y filosófico característico del género. Por otra parte, los alienígenas ceden su puesto de villanos a seres humanos malvados y peligrosos, o a máquinas, creadas por los hombres, pero que se han hecho con el poder. Ejemplos de esto son cintas como *Brazil* (T. Gilliam, 1984), la saga *Terminator* (J. Cameron, 1984), la saga *Robocop* (P. Verhoeven, 1987), *La rebelión de las máquinas* (S. King, 1987) o la citada *E.T. el extraterrestre* (S. Spielberg, 1982), en la que los antagonistas son los hombres adultos y no el entrañable marciano. Menos entrañable es el alienígena de *La cosa* (J. Carpenter, 1982), cuyo director volvería a hablar de invasores extraterrestres en *Están vivos* (1988). En *Enemigo mío* (W. Petersen, 1985), un astronauta interpretado por Dennis Quaid acaba

haciéndose amigo de un extraterrestre en el planeta Fyrine. Así pues, el cine no abandona los planetas extraños, como vemos también en la fallida *Dune* (D. Lynch, 1984), que ha conocido un *remake* más aceptable para el público de la mano de D. Villeneuve (2021), ambas adaptaciones de una obra de Frank Herbert. Pero si hay una obra emblemática de esa década es, sin duda, *Blade Runner* (R. Scott, 1982), que lleva implícita una profunda reflexión antropológica sobre las grandes preguntas del ser humano.

La última década del siglo XX actualiza el género con el horizonte simbólico del cambio de siglo/milenio. La ciencia ha demostrado sus límites, y cintas como *Deep Impact* (1998) o *Armageddon* (1998) lo ponen de manifiesto, películas que tratan del posible impacto con un asteroide, como ya había hecho *Meteoro* (R. Neame, 1979). Al final, la salvación del género humano no viene tanto de la tecnología como de la decisión, el coraje y el sacrificio de un grupo de hombres generosos. Pero esa tendencia convive con la que muestra el potencial de la ciencia y su relación compleja con la ética. Recordemos *Parque Jurásico* (S. Spielberg, 1993) y sus secuelas o *Gattaca* (A. Nicol, 1998), ambas en torno a los avances de la genética. También encontramos ejemplos en los noventa de una mirada positiva sobre el mundo extraterrestre, como en *Contact* (R. Zemeckis, 1997), basado en una novela de Carl Sagan. *Horizonte final* (P. Anderson, 1997) nos lleva a 2047, a una nave espacial que esconde tremendos secretos. Esta línea de películas que “tienden puentes” hacia lo desconocido, hacia un mundo que puede ofrecernos cosas que a lo mejor los seres humanos ya hemos perdido, ha llegado hasta el siglo XXI con cintas como *La llegada* (D. Villeneuve, 2016). La parodia de las invasiones marcianas vendría de Tim Burton con *Mars Attacks!* (1996), casi una respuesta a la solemnidad de *Independence day* (R. Emmerich, 1996), que aborda la agresión extraterrestre. Siguiendo en clave paródica se estrenó la saga de *Men in black* (B. Sonnenfeld, 1997). Los viajes en el tiempo perviven en películas como *Doce monos* (T. Gilliam, 1995), inspirada en una película de Chris Marker (1962). Tampoco se olvida el mundo de los robots, cada vez más humanizados, como el caso de *El hombre bicentenario* (C. Columbus, 1999).

Una vez domesticada la luna, el siglo XXI amanece con un nuevo objetivo: Marte. En el ámbito del cine, el siglo se inaugura con *Misión a Marte* (B. de Palma, 2000), una cinta que, con partitura de Ennio Morricone, quiere ofrecernos una mirada realista sobre lo que sería la primera misión en el planeta rojo. Ese mismo año se estrena *Planeta Rojo* (A. Hoffman, 2000), ambientada en 2050, en la que se toca un tema que con los años se ha vuelto central en el género: la Tierra está en las últimas y que hay que construir el futuro fuera de ella. John Carpenter hace su propia visita al planeta rojo en *Fantasmas de Marte* (2001). El director Ridley Scott, que había creado una emblemática cinta de terror/ciencia ficción, *Alien* (1979), dirige en 2015 *Marte (The Martian)*, una historia de supervivencia protagonizada por Matt Damon. Los alienígenas protagonizan también la cinta *Señales* (M. N. Shyamalan, 2002). Este último director siempre se ha movido en los márgenes del género con un toque muy personal, con títulos como *El incidente* (2008), *Múltiple* (2016) o *Tiempo* (2021).

La década también afronta de manera renovada y profunda la cuestión de los robots humanizados. Un buen ejemplo es *Inteligencia Artificial* (S. Spielberg, 2001), que retoma las grandes cuestiones planteadas en *Blade Runner*. Spielberg permanece en el género con *Minority report* (2002), que a partir de un texto de Philip K. Dick, plantea los límites morales del desarrollo tecnológico.

La última aportación tecnológica que ha irrumpido en el panorama de la ciencia ficción es el relativo al metaverso, o realidad virtual. Es decir, la posibilidad de generar digitalmente una “doble vida” en entornos virtuales a través de sofisticados dispositivos como gafas de realidad virtual o aumentada. La película pionera de esta temática fue *Matrix* (Hnos. Wachowski, 1999), continuada en una saga de tres películas, que se cerró con *Matrix Resurrections* (Lana Wachowski, 2021). Otras cintas que han abordado esta cuestión son *Ready Player One* (S. Spielberg, 2018) o *Belle* (M. Hosoda, 2021), aunque su gran cantera está en el mundo de las series, como *The Peripheral* (S. B. Smith, 2022).

2.1. El cine español de ciencia ficción

El cine de ciencia ficción, por el coste que habitualmente conlleva, se ha desarrollado en países con una potente industria cinematográfica, como es el caso de Hollywood y no lo es en el caso español. Aun así, no se puede decir que en España no se haya trabajado este género. Pero es a finales del siglo XX y durante el siglo XXI cuando encontramos más desarrollo. En el cine contemporáneo, Alex de la Iglesia dirigió en 1993 *Acción Mutante*, sobre un futuro en el que un grupo terrorista formado por seres deformes sembraba el pánico en la ciudad de Bilbao. El coguionista de esa cinta, Jorge Guerricaechevarría, sería también responsable del libreto de *La caja Kovak* (D. Monzón, 2006), un argumento centrado en un escritor de ciencia ficción a cuyo alrededor comienza a suicidarse la gente. Alejandro Amenábar realizó una película compleja, con ese toque de cientifismo ateo decimonónico propio del director, *Abre los ojos* (1997), que tuvo su *remake* americano en *Vanilla Sky* (C. Crowe, 2001), más aceptable que su original. El habitual coguionista de Amenábar, Mateo Gil, dirige en 2016 *Proyecto Lázaro*, sobre un personaje que se crioniza y despierta en 2084.

En 2007 debuta un director que llegaría a ser un referente internacional en el terror y la ciencia ficción, Nacho Vigalondo (*Extraterrestre*, 2011; *Colossal*, 2016…). Y lo hace con *Los cronocrímenes*, sobre viajes en el tiempo. Tema que también tocará *Sin fin* (C. y J. Esteban, 2018). Los viajes en el tiempo serán también el núcleo de *Durante la tormenta* (2018), del director de género Oriol Paulo. Ese mismo año 2007, Carlos Atanes dirige una fallida película, *Próxima*, sobre un amante de la ciencia ficción que se hace seguidor de un charlatán que afirma conocer al Mensajero, que le ha revelado el fin de la civilización. En 2011 Kike Maíllo afronta *Eva* en una temática clásica: los robots en un futuro distópico. Las epidemias misteriosas también van a estar presentes en nuestro cine, como en la película *Los últimos días* (A. y D. Pastor, 2013). En general, no se puede decir que el cine español sea un referente universal en el género.

3. Características generales del género

Ha quedado claro que es tal la variedad de subgéneros dentro de la ciencia ficción que no se pueden establecer unas características que sean definitorias y aplicables a todos los filmes. Muchas de sus notas características ya se han apuntado en el apartado anterior. En general, se puede decir que todas las películas del género están o pueden estar atravesadas de una cierta reflexión filosófica. La tensión ética sobre las aplicaciones del conocimiento y del progreso científico-técnico suele ser el trasfondo de los argumentos. Esta tensión se vuelve más compleja en una sociedad en la que las fronteras entre el bien y el mal se han vuelto más confusas debido a la crisis de ideales que vive nuestra civilización. En algunas filmografías, como la de Andrei Tarkovski, la ciencia ficción tiene un componente filosófico-teológico muy denso (*Stalker*, *Solaris*, *Sacrificio*…), pero en otras filmografías, como la de Roland Emmerich, prima la exhibición de efectos especiales.

Normalmente, el cine de ciencia ficción proyecta en el futuro las inquietudes del presente, y en ese sentido, sus películas suelen conllevar una llamada de atención sobre asuntos que no se están gestionando bien: el cuidado del clima, los descubrimientos genéticos, la industria armamentística, el desarrollo cibernético… En cualquier caso, el espectador se ve trasladado a un terreno conceptual nuevo, inexplorado, en el que subvierte su experiencia cotidiana, y se pone en contacto con “lo maravilloso”. Como dice J. P. Telotte, “nos convertimos en fantasía”.

Por otra parte, el espectador se ha acostumbrado a identificar el género con una determinada tipología de personajes (astronautas, científicos locos, mutantes, marcianos…), vestuario, atrezo, ciertos objetos o instrumentos tecnológicos, naves, armas o un lenguaje científico sofisticado. En ese sentido, es bastante habitual que los guiones de estas películas no sean capaces de superar un mínimo examen científico y que a menudo contengan aberraciones físicas o matemáticas. Lo cual no es demasiado importante, si el mensaje de fondo que se transmite se considera válido o aceptable. Pero al menos debe “sonar” verosímil a los oídos del espectador profano. Desde un punto de vista visual, en el cine de ciencia ficción suelen convivir imágenes familiares con otras sorprendentes o nunca vistas. Y es que este cine siempre combina lo conocido en el

presente con lo posible y sorprendente del futuro, aunque se trate de un futuro traído por la imaginación al presente. Los nuevos retos que van surgiendo en el presente, como ha sido la reciente pandemia, se van incorporando y enriqueciendo el humus del género de la ciencia ficción.

4. Veinte títulos de referencia

1. *Viaje a la luna* (G. Méliès, 1902)
2. *Metrópolis* (F. Lang, 1927)
3. *Ultimátum a la tierra* (R. Wise, 1951)
4. *La guerra de los mundos* (B. Haskin, 1953)
5. *La mosca* (K. Neumann, 1958)
6. *2001, una odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968)
7. *El planeta de los simios* (F. J. Schaffner, 1968)
8. *Solaris* (A. Tarkovski, 1972)
9. *La fuga de Logan* (M. Anderson, 1976)
10. *Encuentros en la tercera fase* (S. Spielberg, 1977)
11. *La isla del doctor Moreau* (D. Taylor, 1977)
12. *Blade Runner* (R. Scott, 1982)
13. *Parque Jurásico* (S. Spielberg, 1993)
14. *Independence day* (R. Emerich, 1996)
15. *Gattaca* (A. Niccol, 1997)
16. *Contact* (R. Zemeckis, 1997)
17. *Armageddon* (M. Bay, 1998)
18. *Matrix* (Hnos. Wachowsky, 1999)
19. *Minority Report* (S. Spielberg, 2002)
20. *Marte* (R. Scott, 2015)

5. Estudio de caso. *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977)

Esta película hay que analizarla necesariamente en el contexto de unos años en los que el interés por los ovnis ocupaba un lugar importante en la opinión pública. Había programas de televisión y

radio sobre el asunto, revistas de ufología en los quioscos, noticias de avistamientos en las páginas de los periódicos… En la calle se hablaba del Triángulo de las Bermudas y la gente buscaba luces en el cielo. Por todo ello, el público joven y adolescente —destinatario natural de la película de Spielberg— era muy proclive a ilusionarse y fantasear con cualquier cosa relacionada con posibles visitas extraterrestres. Spielberg, con este su cuarto film y 28 años de edad, lleva el asunto desde un ámbito más *pulp* a uno más culto, más "científico" y respetable. Aun así, el propio Spielberg nunca consideró que la película fuera estrictamente de ciencia ficción, ya que el guion se centra más en las reacciones humanas que en los extraterrestres. Con todo, la cinta costó 19 millones de dólares y recaudó más de 300.

Para ello, aunque en el film hay un personaje infantil importante, Barry, los protagonistas son adultos, padres y madres de familia, interpretados por actores conocidos como Richard Dreyfuss o nada menos que el famoso cineasta francés François Truffaut. Sin embargo, el mismo Spielberg dejó claro en declaraciones que él se identificaba con el personaje de Barry, cuya mirada inocente de niño es la única capaz de empatizar con los extraterrestres desde el primer momento, sin asomo de miedo o aprensión. Algo que se desarrollará aún más en *E.T. el extraterrestre*. Por cierto, como en todas las películas de Spielberg, las familias que aparecen en el film son todas familias rotas, fruto de la experiencia biográfica del director.

El argumento parte de varias tramas independientes que confluyen en un determinado momento. Por un lado, un grupo de científicos y autoridades hacen un seguimiento de fenómenos extraordinarios como la aparición en lugares inverosímiles de aviones y barcos desaparecidos décadas atrás en el Triángulo de las Bermudas. En segundo lugar, el técnico de electricidad Roy Neary (Richard Dreyfuss) se obsesiona con una figura geométrica que aparece reiteradamente en su cabeza después de haber vivido unas experiencias inexplicables una noche en la carretera. Por último, Jillian (Melinda Dillon) emprende la búsqueda de su hijo, abducido por unos supuestos extraterrestres en su propia casa. Las tramas convergen en un montículo en medio de la nada que

coincide en su forma con las visiones de Roy y de Jillian. Ese montículo en la realidad no es otro que el monumento nacional de la Torre del Diablo, un cuello volcánico situado al noreste de Wyoming (Estados Unidos). Allí, el científico Claude Lacombe (François Truffaut) es el responsable de establecer una comunicación con los alienígenas. De esta forma, el film tiene algo de peregrinación hacia un espacio sagrado. Esta interpretación de la película en claves de fe y peregrinación le valió al film el desprecio de los críticos más laicistas.

El título de la película hace alusión a algo que no aparece en ella. Fue una idea de Paul Schrader y se refiere a las tres fases que el investigador J. Allen Hynek —que tiene un cameo en el film— establece en relación con los ovnis: la primera, avistamiento; la segunda, evidencia física; la tercera, contacto directo con el alienígena. En el guion, además de las manos de Spielberg pasaron muchas otras como las de Paul Schrader, John Hill, David Giler, Hal Barwood, Jerry Belson o Matthew Robbins. El montaje final no satisfizo al cineasta, que años después remontó la película que se comercializó como “edición especial” o “montaje del director”.

Desde el punto de vista del género, *Encuentros en la Tercera fase* supone una mirada incontestablemente positiva frente al extendido mensaje de amenaza de las películas de extraterrestres. Terminada la guerra de Vietnam y las crispaciones de los años de la contestación, con un demócrata Jimmy Carter estrenándose en la Casa Blanca, parecía oportuno abandonar el tono catastrofista y apocalíptico de la ciencia ficción, y proponer una historia basada en el encuentro y entendimiento con el “otro”. La amenaza y desconfianza es sustituida por la mutua buena voluntad, por el deseo de conocerse. En este sentido, la película se aleja de lo que Susan Sontag había denominado “imaginación del desastre”, para referirse a la ciencia ficción. Los extraterrestres de esta película no desean invadir, como ocurrirá veinte años después con *Deep Impact*, sino “encontrarse”. Y la forma de comunicarse va a ser a través de la música, con las famosas cinco notas re, mi, do, do, sol, ideadas por el compositor John Williams, que afrontaba su tercera colaboración con Steven Spielberg. Pero no sólo la música va a desempeñar una función dramática insustituible, sino que el trabajo

fotográfico del húngaro Vilmos Zsigmond —único Óscar que recibió el film— va a ser decisivo para transmitir ese halo de “maravilla” que atraviesa toda la película; trabajo completado con los efectos especiales fotográficos de Douglas Trumbull.

Los personajes principales están marcados por la curiosidad, por la fascinación de lo desconocido, por el deseo de saber. Una curiosidad que va a tener más fuerza incluso que la estabilidad familiar. En realidad, Spielberg plantea la película como una “revelación”, como si Barry y Neary experimentaran una llamada. Curiosamente, el científico Claude Lacombe tiene un diálogo en el guion original del film, que luego no se incluyó en la película, que hace toda una declaración de intenciones spielbergiana: “No podemos pretender ser capaces de entender todo lo que está ocurriendo o lo que va a ocurrir. Usted debe mostrarse receptivo, inocente ante ello, igual que un niño en su apertura de mente y comportamiento”. De hecho, en una entrevista de 1978 con Herb Lightman en American Cinematographer, Spielberg afirmaba en relación a Lacombe: “Quería un hombre-niño ingenioso y sensato. Una especie de padre con visión juvenil de la vida. No deseaba un estoico con pelo canoso y pipa”.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

ALBA FIGUERO, F.; *El cine fantástico de Spielberg*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2017.

FONTE, J.; *Robert Zemeckis*, Madrid, Cátedra, 2012.

FREIXAS, R. y BASSA, J.; *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona, Paidós, 1993.

LA POLLA, F.; *La ciencia ficción*, in AA.VV., *Historia del cine mundial*, Tomo I, volumen II, Madrid, AKAL, 2012.

MONEDERO, R.; *M. Night Shyamalan*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2012.

PÉREZ, A.; *75 años del cine de ciencia-ficción*, Madrid, Masters, 2003.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A.; *Planeta Hollywood*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2019.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A.; *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, Madrid, CIE Dossat, 2004.

TELOTTE, J. P.; *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.

---

1 *Arts*, nº 485, octubre de 1954

2 ¿Qué hace vagar un hombre? / ¿Qué hace vagabundear a un hombre? / ¿Qué hace que un hombre deje su cama y su hospedaje / y vuelva la espalda a su hogar? / Cabalga, cabalga, cabalga...

3 Un hombre buscará su corazón y su alma, / irá por ahí en busca de caminos. / Sabe que encontrará su paz interior, / pero ¿dónde, Señor, dónde?

Obra protegida por derechos de autor

Como si un antiguo tren del Oeste americano nos invitara a avanzar por raíles de papel, dispongámonos a sumergirnos en las páginas de este libro para disfrutar de un apasionante viaje a través del cine. Podemos apearnos en cada estación del trayecto para pasear, sin prisa, por el interior de cada uno de los géneros cinematográficos.

En la estación del *Drama,* exploraremos conflictos personales, sentimientos, emociones. En la siguiente parada, *Cine Histórico,* contemplaremos hechos relevantes de épocas pasadas. La próxima, *Cine Cómico,* nos hará reír a gusto con Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd, el Gordo y el Flaco y los hermanos Marx... Las carcajadas se convertirán en sonrisas en la estación de *La Comedia* y así cobraremos fuerzas para lanzarnos con entusiasmo a visitar *Cine de Aventuras.* Todavía sin aliento, de tanta acción, nos dejaremos invadir por la intriga y el misterio en la estación *El Thriller.* El tren nos llevará luego a los grandes espacios épicos de *Cine Bélico* y nos conmoveremos con la grandeza humana que puede palpitar en el mayor de los horrores. Después de haber disfrutado de sustos y de situaciones que nos erizan los cabellos en la estación *Cine de Terror,* alcanzaremos las grandes praderas por las que cabalga John Wayne, el gran héroe americano. Tras el *Wéstern,* la próxima parada, *Cine Musical,* nos permitirá disfrutar de elaboradas coreografías, con música, canción y baile. Y, como fin de trayecto, la estación *Ciencia Ficción,* nos lanzará una llamada de atención sobre asuntos clave del presente, proyectándolos a un futuro imaginario.

Al concluir nuestro paseo por los géneros cinematográficos y haber hecho nuestras propias elecciones, comprenderemos que, mientras en los manuales se sigue elucubrando sobre qué son exactamente dichos géneros, en realidad somos nosotros, los espectadores, cuando elegimos ir a ver *una del Oeste* o *de la Segunda Guerra Mundial,* o *una de terror,* o *una comedia romántica*..., quienes, con nuestras preferencias, le damos sentido a cada uno de ellos.

A fin de cuentas, los géneros cinematográficos existen y son lo que son porque el público, el imaginario colectivo, con sus gustos y preferencias, así lo ha decidido.

¡FELIZ VIAJE A TRAVÉS DEL CINE!

Organiza:
FGUPM - APDIJ - Universidad Politécnica de Madrid

9 788416 255489

Obra protegida por derechos de autor